UYGARLIĞIN AYAK İZLERİ

Batı Resminde Aşk ve Bazı Küçük Felaketler

CELİL SADIK

Sanat Tarihi

epsilon®

Celil Sadık, 26 Ekim 1991'de Ankara'da doğdu. Pamukkale Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü'nden 2016 yılında mezun oldu. Fakülteyi "Bizans Dönemi Ankara'sı" ve "Roma Hamamındaki Bizans Eserleri" adlı çalışmalarla tamamlayan Sadık'ın uzmanlık alanı Bizans ve Batı sanatıyla modern sanatlardır.

Tezi için Ankara'da altmışın üzerinde köy gezerek Bizans Dönemi yerleşkeleri ve eserlerini inceledikten sonra mesleğini seven, bilgilerini daima canlı tutmak isteyen bir sanat tarihçisi olarak "Tarihli Sanat" (www.tarihlisanat.com) adlı bir web sayfası oluşturup makalelerini yayınlamaya başladı. @sanatntarihi rumuzuyla sosyal medya üzerinden paylaşımlar yapan Celil Sadık'ın yüz binlerce sanatsever takipçisi bulunmaktadır.

Ankara ve İstanbul'daki çeşitli sanat galerilerinde seminerler veren Sadık, ressamların hayatlarından Mısır piramitlerine dek pek çok ilgi çekici başlığa dair bilgilerini paylaşıyor ve Türkiye'nin dört bir yanındaki takipçilerine sanat sevgisi aşılamayı sürdürüyor.

Yazarın Diğer Kitapları:

Uygarlığın Ayak İzleri - Rönesans'tan Barok Dönem'e Sanat Dehaları (Epsilon Yayınevi, 2019)

Uygarlığın Ayak İzleri - Krallar ve Tanrılar (Epsilon Yayınevi, 2020)

Uygarlığın Ayak İzleri - Batı Resminde Aşk ve Bazı Küçük Felaketler
Celil Sadık

Yayın Yönetmeni: Aslı Tunç
Yayıma Hazırlayan: Şebnem Soral Tamer
Son Okuma: Tuba Nur Bakaçhan
Kapak Tasarımı: Dilara Şebnem Esendemir - Sömestr Studio
Sayfa Tasarımı: Mert Tamer

2. Baskı: Mayıs 2021
ISBN: 978-605-173-859-8

© Celil Sadık, 2021
Bu eser, yayıncısının yazılı izni olmadan çoğaltılamaz.
© Epsilon Yayınevi Ticaret ve Sanayi A.Ş.

Baskı ve Cilt:
Ömür Matbaacılık A.Ş.
Beysan Sanayi Sitesi Yakuplu Mah. Birlik Cad. No:20/1
Beylikdüzü 34524 İstanbul TÜRKİYE
Tel: 0212 422 76 00
Faks: 0212 422 46 00
Sertifika no: 47944

Yayımlayan:
Epsilon Yayınevi Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Osmanlı Sok., No: 18/4-5 Taksim/İstanbul
Tel: (212) 252 38 21 Faks: (212) 252 63 98
İnternet Adresi: www.epsilonyayinevi.com
E-posta: epsilon@epsilonyayinevi.com
Sertifika No: 49067

UYGARLIĞIN AYAK İZLERİ

Batı Resminde Aşk ve Bazı Küçük Felaketler

CELİL SADIK

epsilon®

İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ KISIM: BATI RESMİNDE AŞK 11

Arnolfini'nin Evlenmesi 15
Doni Tondo 19
Sistine Madonnası 21
Hermes Psyche'yi Olympos'a Getiriyor 25
Satranç Oynayanlar 29
Herakles ve Omphale 31
Mektup Yazan Adam & Mektup Okuyan Kadın 35
Bahçede Evli Çift 39
Umut, Güzellik ve Aşk Tarafından Mağlup Edilen Zaman 42
Tavernadaki Savurgan Oğul 47
Subay ve Gülen Kız 51
Aşk Mektubu 55
Kythera Adasına Yolculuk 57
Yasaklı Kralcı 61
Öpücük (Francesco Hayez) 62
Benim Yeşil Yenli Leydim 67
Uyku 68
Yport'ta Düğün Yemeği 72

Kral ve Dilenci 74
Öpücük (Gustav Klimt) 81
Kucaklaşma 86
Âşıklar 89

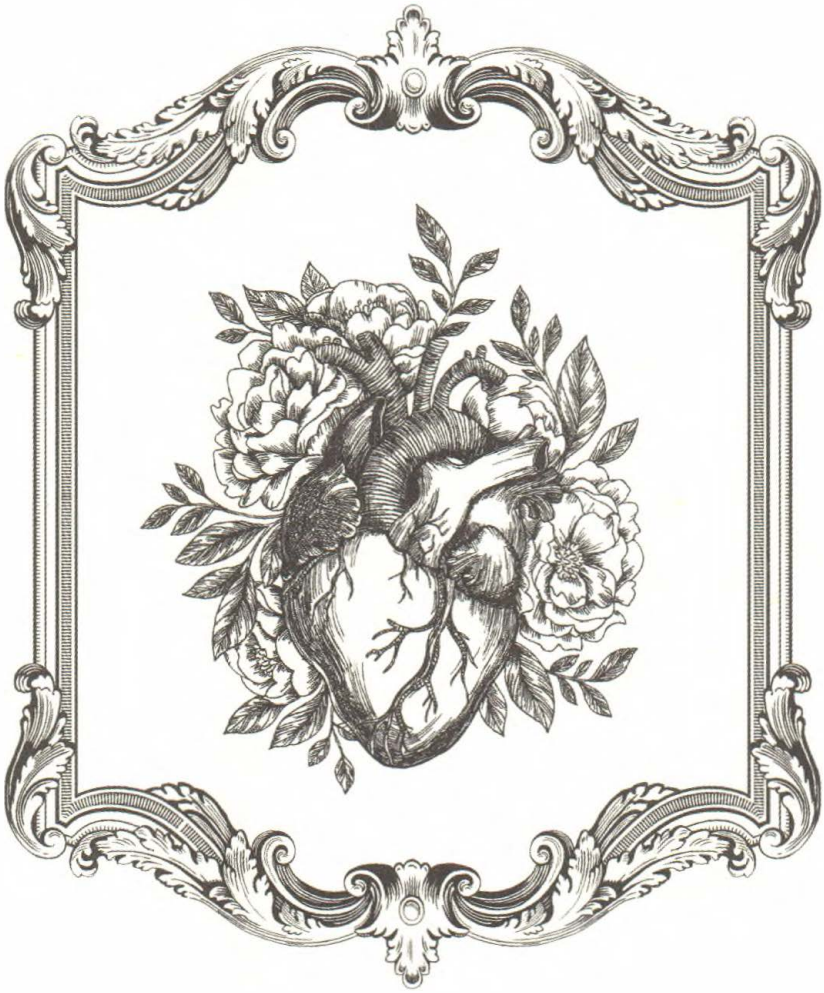
İKİNCİ KISIM: ...VE BAZI KÜÇÜK FELAKETLER 91

Kakımlı (Erminli) Kadın 95
Tefeci ile Karısı 97
Narcissus 101
Leda ve Kuğu 103
Atalante ve Hippomenes 106
Isabella de Carazzi ve Diambra de Pottinella'nın Düellosu 111
Doğum Kutlaması 112
Zaman Aşkın Kanatlarını Kesiyor 115
Son Moda Evlilik 116
Artemis ve Kallisto 119
Salıncak 121
Afrodite ve Ares 125
Sürgü 127
Atala'nın Cenazesi 129
Hüzün 132
Düşmüş Melek 134
Ophelia 138
Paolo ve Francesca'nın Hayaletleri Dante ve Virgilius'a Görünüyor 140
Eşit Olmayan Evlilik 143
Proserpine 145
Shalott'un Leydisi 148
Acımasız Güzel Kadın 151
Hayat 155
Tulla Larsen'in Karikatür Portresi 159
Yeşil Ceketli Kadın 171
Rüzgârın Gelini 172

AŞKIN, ACININ VE DEVRİMİN KADINI: FRIDA KAHLO 175

Kadife Elbiseli Otoportre 181
Diego ile Tanışma 182
Frida ve Diego Rivera 183
Henry Ford Hastanesi 185
Kıvırcık Saçlı Otoportre 187
İki Kahlo 189
Diego ve Ben 197

ONLINE SEMİNER KATALOĞU (Tablolar ve QR Kodlar) 199



BİRİNCİ KISIM

BATI RESMİNDE AŞK…

Aşk, hayat demektir. Baharın gelmesi, yeşilin güçlenmesi, sarının ışıldaması, mavinin açılması, turuncunun ısıtması, dünyanın renklenmesi demektir. Birine ya da bir şeye duyulan aşk, büyük bir motivasyon kaynağıdır. Hepimiz içimizdeki gücü onunla tanırız. Sınırlarımızı onunla aşarız. Kendimizi yeniden keşfederiz. Kadına, erkeğe, hayvana, sanata, doğaya ve Tanrı'ya adayabiliriz kendimizi bu aşkla. İçimizde sıkışıp kalmış ne varsa Edvard Munch gibi dışavurabilir, yüklerimizden kurtulup özgürleşebiliriz. Van Gogh kadar tutkulu, Caravaggio kadar cesur, Dali kadar yaratıcı hissedebiliriz. Leonardo kadar meraklı, Michelangelo kadar iradeli, Raffaello kadar heyecanlı; Frans Hals figürleri kadar mutlu, Edmund Blair Leighton'ınkiler kadar romantik; René Magritte kadar şaşırtıcı, Jean Honoré Fragonard kadar sürprizlerle dolu olabiliriz.

Aşk, kendi özünüzle biri ya da bir şey arasında kurduğunuz denge, kimyasını çözmenin imkânsız olduğu bir uyum hâlidir. Heyecanla başladığımız bir serüvendir. Mutlu bir başlangıçtır.

Bir kitabın girişi için oldukça uzun, yeryüzündeki milyarlarca âşık içinse epey kısa olan bu tanımlamadan enstantaneler sunan ilk bölüme adım atacağız şimdi.

Peki ya sonra?

Sonrasını ikinci bölümde yeniden buluştuğumuzda konuşacağız...

SANAT TARİHİNİN EN MEŞHUR İZDİVACI

ARNOLFINI'NİN EVLENMESİ (1434)

JAN VAN EYCK

Kuzey Rönesans sanatının en güzel örneklerinden olan bu resim, sanat tarihinin belki de en ünlü çiftini yaratmıştır. Temsil ettiği akıma yaraşır ayrıntılarla bezenmiş bu eser, son derece gerçekçi ve detaycı bir anlatıma sahiptir. Ayrıca, oldukça güçlü bir kurgunun ürünü olmasına rağmen, resmi gören hiç kimse doğallığını sorgulamaz Ancak gerçek bu değildir. Yapıldığı tarihi göz önünde bulundurduğumuzda, ne kompozisyonu "sıradan" diye sıfatlandırmak ne de figürlerin yerleşimindeki en ufak detayı bile biçimlendiren sembolik dili görmezden gelmek mümkündür.

Eserde gördüğümüz erkek, İtalyan bir tüccar olan Giovanni Arnolfini'dir, yanındaki kadınsa eşi Giovanna Arnolfini.

Giovanni pencerenin yanına konumlandırılmış. Bu tercih, erkeğin dışarıdaki hayat ile bağlantısını sembolize etmektedir; belki de o dönemin erkeklerine göz kulak olunmadığında pencereden uçup gidebileceklerini. Giovanna ise yatağın yanında, odanın merkezine yakın bir yerde duruyor. Bu şekilde ressam, erkeğin aksine, kadının evine olan bağlılığını sembolize etmektedir. Figürlerin ortak noktası ise giydikleri özenli, kışlık ve pahalı kıyafetler. Bu basit dokunuş, karakterlerin birer soylu oluşunu ifade etmekte.

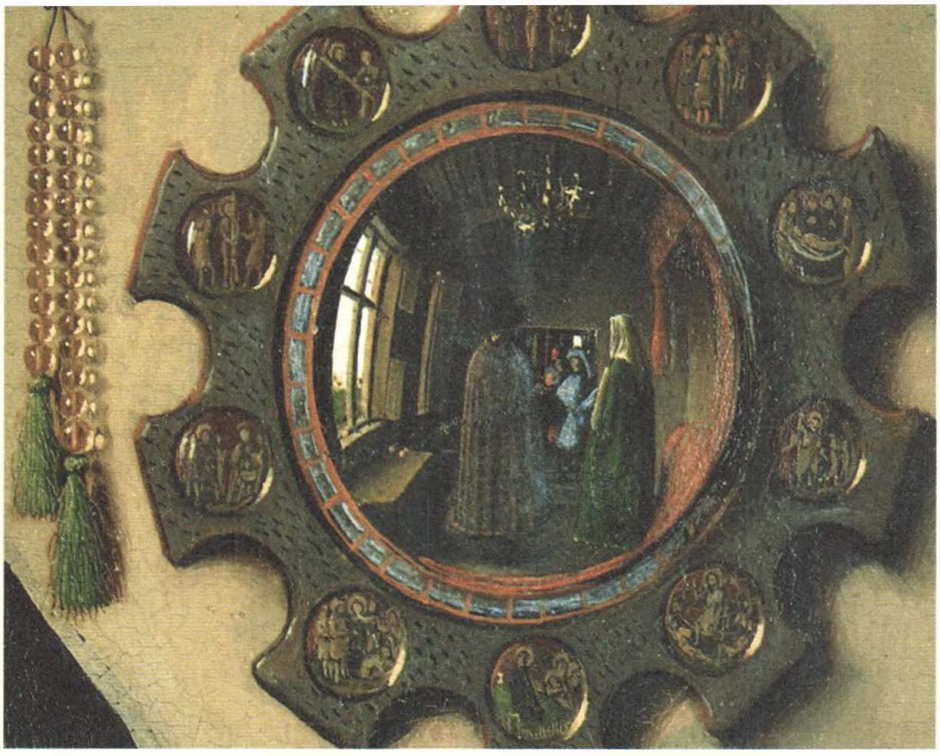
Peki, şimdi gözlerimizi sola doğru kaydıralım. Aralanmış pencereden az da olsa dışarıyı görebiliyor, çiçek açmış bir ağacın dallarını seçebiliyoruz. Yani, mevsim ilkbahar, belki de yaz başı. Öyleyse resimdeki bu çift neden bu kadar kalın kıyafetler tercih etmiş? Aslında yanıt çok basit: Zengin görünme ya da olanca zenginliği dışa vurma kaygısı. O zamanlar, çiftlerin bu gibi tablolarla birlikteliklerini ölümsüz kılma isteği sık-

ça rastlanan, ancak gerçekleştirmesi epey pahalı bir arzuydu. Anlaşılan o ki tabloda yer alan soylular bile bu harcamanın kıymetini biliyor ve mevsim ne olursa olsun kendilerini daha görkemli gösterecek kıyafetleri tercih ediyorlardı.

Resmin yapım aşaması ise hayal edebileceğimizden daha karmaşık; ilk bakışta bir düğün ya da nişan sahnesi gibi görünse de çoğu sanat tarihçisine göre bundan daha fazlası var. Teorilerin pek çoğunda resimde gördüğümüz kadının, resmin yapım aşamasından bir yıl önce öldüğü iddia edilir. Eserin ortaya çıkışı da eşinin onun anısını taze tutma arzusuyla ilişkilidir. Öte yandan, bunun bir düğün ya da nişan kompozisyonu olmadığı, çiftin zaten evli olduğu ve özel bir kutlama amacıyla bu resmi yaptırdıkları düşüncesi de oldukça yaygındır. Ancak sıkça dile getirilen bu fikirlerin kanıtlanamamış birer teoriden ibaret olduğunu hatırlatmakta fayda var.

Yapılış öyküsü her ne olursa olsun, kesin olan bir şey var: Bu, sıradan bir sahne yaratımı değildir ve bazı önemli unsurları gizlediği açıkça ortadadır. Örnekse, resimde hem kadın hem de adamın takunyalarını çıkardığını görüyoruz. Hepimizin bildiği gibi bu, genellikle kutsal yerlere girilirken yapılması beklenen bir şeydir. Avizede tek bir mumun yanması da bu fikrin devamı niteliğinde; çoğu sanat tarihçisine göre yanan bir mum, Tanrı'nın her şeyi gören gözünü, dolayısıyla Tanrı'nın resmedilen oda ya da mekândaki varlığını sembolize eder. Evet, hem Tanrı hem de biz, bu çiftin ya düğünlerine ya ölmüş kadının anmasına ya da evlendikten sonra yaptırma imkânı buldukları portrelerine bakıyoruz. Ona doğru uzanan eli sahiplenici bir şekilde tutan adam, diğer elini de yemin eder gibi kalbine götürmüş. Önlerinde duran köpek ise ilişkideki sadakati sembolize etmek üzere sahnedeki yerini almış.

İki figürün ortasına baktığımızdaysa dışbükey bir ayna ile karşılaşıyoruz. Dışbükey aynalar bu dönemde bizim bakış açımız dışında kalan noktaları gösterdikleri için kuzeyli ressamlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Yapısal özellikleri nedeniyle sağladıkları geniş bakış açısı, resmin görmediğimiz kısımlarını da sahneye dahil eder. Bu aynada görünen figürler, sahnenin bir evlilik seremonisi olma ihtimalini bir hayli güçlendiriyor, çünkü bir evliliğe şahitlik etmek üzere orada bulunur gibi duruyorlar. Aynanın üzerindeyse "Jan Van Eyck buradaydı," yazıyor. Bu



detay da bize tek bir şey düşündürüyor: Şahitlerden birinin Jan Van Eyck olma ihtimalini.

Aynanın etrafındaki küçük madalyonların her birine İsa'nın hayatından sahneler işlenmiş. Fakat resme gizlenmiş dini semboller bu ayna ile sınırlı değil. Bizim bakış açımıza göre aynanın sol tarafında bulunan, sabır ve duayı sembolize eden tespih gibi, sağ yana asılmış süpürge de manevi bir dışavurumdur; günahları süpürüp temizleyen odur. Süpürgenin sağında, yatak başlığına oyulmuş Azize Margaret heykelciği de göze çarpar ki kendisi, hamile kadınların koruyucu azizesi olarak bilinmektedir.

Pencerenin kenarında gördüğümüz portakallar ise iki şeyi birden sembolize ediyor: Arnolfini ailesinin zenginliğini ve cennetten kovuluşun öncesindeki yasak meyveyi. Arnolfini'lerin zenginliğinin portakal ticaretinden kaynaklandığı düşünülüyor. O dönemlerde epey pahalı bir meyve olduğundan, zenginler resimlerine mutlaka eklenmesini isterdi.

Resim her açıdan Kuzey Rönesansı'nın en güzel örneklerinden biridir. Hem figürler ve çevredeki nesneler üzerinde dikkatlice çalışılması hem de sembollerle dolu bir kurguya sahip olması bakımından dönemin sanat anlayışını çok iyi yansıtır. Şüphesiz ki önünde durup saatlerce izleyebileceğiniz bir eserdir. Aradığınız şey o "büyük aşk"ın resmiyse bu eserden daha iyi alternatifleriniz de olacaktır. Tartışmasız olan, zengin ve "kâfi" miktarda mutlu olduğunu gözlemleyebildiğimiz bu çiftin, gizemli öyküsüyle sanat tarihindeki en ünlü kompozisyonlardan birine hayat verdiğidir.

"TANRI EVLİLİĞİMİZİ KUTSASIN..."

DONI TONDO
(1504-06)

MICHELANGELO BUONARROTI

Günümüzde Uffizi Galerisi'nde sergilenen bu eseri anlatmaya, ona nasıl isim verildiğinden söz ederek başlamalıyız. Michelangelo'ya resmi sipariş eden kişi, dönemin ünlü tüccarlarından Agnolo Doni'ydi; ilk sözcük sipariş sahibinin adıdır. İtalyancada "yuvarlak" anlamına gelen "Tondo" ise resmin biçimsel özelliğini yansıtır. Çoğu örnekte görmeye alıştığımız dikdörtgen form yerine yuvarlak bir pano tercih edilmesi ise Rönesans boyunca riayet edilmiş bir kuralın sonucudur: Bu dönemde dini konular ve kraliyet sahneleri dışında kalan tüm sipariş resimlerde yuvarlak panolar kullanılmıştır. Doni'nin, Michelangelo gibi ünlü ve pahalı bir ressama bu eseri yaptırma amacıysa evliliğinin kutsanması dileğidir.

Güçlü Strozzi ailesinin kızı Maddalena ile hayatını birleştiren Doni, bu evliliği onurlandırmak adına Michelangelo'dan bu kutsal sahneyi betimlemesini istemiştir. Konuya gelecek olursak; eserin merkezinde Bebek İsa, Anne Meryem ve Meryem'in kocası Yusuf bulunmaktadır. Meryem ve İsa'dan üstte resmedilen Yusuf, bu kutsal ailenin koruyucu babası görünümündedir. Bu hâliyle sıradan bir ikonografik kompozisyon havası taşısa da aslında eserde devrim niteliğinde bir uygulama bulunur: O zamana dek bu tür tasvirlerde figürlerin tamamını yan yana, birbirlerine eş bir seviyede görürüz. Ancak burada kuralın dışına çıkılmış, ailenin koruyucusuna öncelik atfedilmiştir. Yusuf'un bacakları arasında otururken İsa'yı ondan alan Meryem, "sahiplenilen kadın"ı temsil ediyor. "Kutsal Aile"yi daha dünyevi bir kompozisyon içinde betimleyen eser, bu özelliğiyle benzerlerinden ayrılmaktadır.

Doni Tondo'nun bir diğer önemli özelliği de Michelangelo imzası taşıyıp günümüze gelmeyi başaran tek yağlıboya pano oluşudur.

Eser, Rönesans resim sanatı özelliklerinden ziyade Maniyerist üslubu yansıtır. Farklı düzlemlerde, alışılmadık bir kompozisyonla resmedilen figürler, Rönesans'ın durağanlığından, sadeliğinden ve gerçekçiliğinden uzaktır. Daha parlak, renkleri daha canlı, kıvrılan ve bükülen bir kompozisyon görürüz burada. Ressamın çoğu eserinde kullandığı imza renkleri; mor, sarı, yeşil, mavi ve kırmızı, tüm göz alıcılığıyla resme hükmeder.

"İyi resim, heykele benzeyendir," diyen Michelangelo'nun figürleri, bu sava uygun resmedilmiştir. Birbirine bakan üç figür, resimdeki renklerle ve yumuşak bir atmosferle birlikte eserin kutsallığını ve duygu yoğunluğunu artırmaktadır. Arka planda duran, her biri Yunan heykellerine benzeyen beş çıplak figürse bu sahneye pek ilgi göstermiyormuş gibidir ki bu da onların İsa'dan bihaber, çoktanrılı karakterler olduğunu düşündürür.

Eserin ahşap oyma tekniği ile yapılan çerçevesi ise resmedildiği tarihten kalma olup bu özelliğiyle çok önemlidir çünkü Michelangelo'nun çerçeve tasarımını da üstlendiği düşünülmektedir. Doni ve Maddalena çiftinin ailelerini temsil eden hilal ve aslan figürleri dikkat çekicidir. Ancak görenleri en çok büyüleyen, ahşabın etrafına dizilen, hiçlikten uzanırmış gibi görünen beş farklı baştır. En üstte duran, gülümseyerek resme bakan figür İsa'ya aittir. Hemen altında karşılıklı iki erkek ve iki kadın başı daha bulunur ki erkekler peygamber, kadınlarsa kâhindir. Kısacası Michelangelo, Doni'ye İsa'nın takdisini sunmaz, peygamberler ve kâhinler tarafından da gözetilen bir evlilik tasviri bahşeder.

ÖLÜME MAHKÛM EDİLMİŞ İLAHİ AŞK

SISTINE MADONNASI (1513-14)

RAFFAELLO SANZIO

Sistine Meryem'i adıyla da bilinen ve neredeyse *Mona Lisa* kadar meşhur olan bu eser, Almanya Dresden'deki Alte Meister Resim Galerisi'nde sergileniyor. 1513-14 yıllarında Raffaello tarafından yaratılan kompozisyon, ressamın genç yaşta ölmeden önce tamamladığı son eseridir.

Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanına yaptıklarından çok etkilenen Raffaello, önceden üç boyutlu izlenimi vermede pek başarılı olamadığı figürleri, bu resimleri gördükten sonra hacimlendirmeye başlamıştır.

Bu eser, Piacenza'da bulunan San Sisto Manastırı'na yerleştirilmek için Benedikten keşişleri tarafından, dönemin hiddetli ve güçlü papası II. Julius'un mezarı için sipariş edilmiştir. Papa'nın anıt mezarını Michelangelo tasarlamaktadır ve yapının bir kısmındaki resimleri de Raffaello'nun yapmasına karar verilir. (Şanslı bir Papa olduğu kesin.) Taşa ve mermere hayat veren Michelangelo, Musa heykelinin de içinde bulunduğu bir anıtmezar tasarlar ve Raffaello da bu güzel eseri resmeder.

Eserin en solunda törensel kıyafetlerle betimlenen, Julius ailesinin koruyucu azizi Papa I. Sixtus'tur. Papa, eliyle resmin dışında bir noktayı işaret ederken bir yandan da Meryem'e bakar. Onun tam karşısında, bizim bakış açımıza göre sağ tarafta duran figürse Azize Barbara'dır. Resimde yer alma sebebi, ölürken geride bıraktığı kutsal emanetlerinin San Sisto Manastırı içinde yer almasıdır. Son derece vakur bir tavır takınmış Azize, bakışlarını zemine doğrultmuştur.

Resmin hem konum hem de duygu itibariyle merkezinde yer alanlar ise Bebek İsa ve Meryem'dir. Arkalarından gelen güçlü ışık Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavan fresklerinde gördüğümüz yoğun ve yapmacık ışığı hatırlatır. Bu uygulama figürleri ön plana çıkarırken arkada belli belirsiz resmedilmiş onlarca melek yüzü, sahnenin kutsiyetini artırır. Figürler son derece idealizedir ve kusursuz bir görüntü sunmak üzere tasarlanmışlardır.

İsa ve Meryem'in ifadeleriyse Batı sanatında görmeye alışkın olmadığımız türden anlamlar taşımaktadır. Bu farklılık pek çok sanat tarihçisinin çeşitli yorumlar yapmasına sebep olmuştur. İlk etapta oldukça şaşırtıcı gelen teorilerden biri, Meryem ve İsa'nın yüzündeki hüzün ve çaresizliğin, ölüm karşısında verilen bir tepki olduğudur. Bu cümleyi okuyunca aklınıza gelen ilk şey Papa'nın ölümüne üzülmüş gibi tasvir edildikleri olacak, fakat bu doğru değil; verdikleri tepkinin doğrudan İsa'nın ölümüyle bağlantılı olduğu düşünülüyor. Peki ama böyle iddialı bir kanıya nasıl varılır?

Papa I. Sixtus figürünün resmin dışında bir noktaya işaret ettiğinden bahsetmiştik. Bu tasvirin o dönemde yaygın olmadığını ve resmin tam karşısındaki duvarda İsa'nın çarmıha gerilişini anlatan bir betimleme bulunduğunu eklediğimizde her şey açıklığa kavuşacak sanırım.

Şimdi, bu bilgiyle resme yeniden bakalım; İsa'nın yüzündeki tedirginlik, Meryem'in yüzündeki keder, Papa I. Sixtus'un endişesi ve Azize'nin mağlup tavrı... Bütün taşlar yerine oturuyor, öyle değil mi? Bebek İsa, büyüdüğünde başına gelecekleri görüyor. Yüz ifadesindeki naifliğe ve şaşkınlığa bakın. Meryem ise kucağındaki bebeğin bir gün çarmıha gerileceğini görüyor. Azize ise o noktaya bakamıyor bile.

Resmin anlatmak istediklerini çözdükten sonra, kasvetinden kurtulmak istercesine aşağı doğru kayar gözleriniz. Orada sizi bekleyen, o an içine düştüğünüz duygu durumuna çare olacak iki umursamaz melektir. O ana dek dikkatinizi çekmeyen bu iki figür, sizin için eserin yeni odak noktası olur. Muhtemelen Raffaello'nun amaçladığı şey de budur; duygu yüklü, kasvetli bir kompozisyonda, olup bitene aldırış etmeyen hâlleriyle zıtlık yaratan, esere ve size tamamen yeni bir bakış açısı kazandıran betimlemeler... İşte, tek bir örnekle Raffaello'nun benzersiz dehasına tanık olduğumuz o an!

Eseri eşsiz kılan nüve de budur; İsa ve Meryem'in bakışlarıyla ağır bir hüzne kapılıp duygudaşlık kurmaya başlamışken ansızın bu iki melekle karşılaşırsınız. Üzüntü ve tüm duygulardan azat olma hâli birbirine karışır. Neresinden baksanız kendi çekim alanını yaratmış bir başyapıttır. Öte yandan, yıllar içinde epey ünlenen melekler, eserin diğer yarısındaki dramı gölgede bırakır ve çoğu zaman bir parçası oldukları resimden ayrı değerlendirilirler. Her şeye rağmen bu eser, bir bütün olarak sanat tarihinin en gözde, en kusursuz kompozisyonlarından biridir. Yaratıcısı Raffaello ise pek çok otorite tarafından yaşadığı dönemin, hatta tüm zamanların en büyük ressamı olarak kabul edilmiştir. Genç yaşta ölmeseydi daha neler yapabilirdi? Bu benim de en merak ettiğim sorulardan biridir.

Sistine Şapeli'nde, Michelangelo'nun yaptığı eserleri gördükten sonra ondan çok etkilendiği oldukça açık... Birbirlerini sevmeseler bile genç Raffaello'nun, huysuz Michelangelo'ya çok saygı duyduğu bellidir.

Bu bölümü iki ressamı konu eden küçük bir anekdotla bitirelim: Genç, girişken ve Roma'da epey popüler olan Raffaello'nun, şehrin önde gelenleriyle güçlü ilişkileri vardır. Michelangelo ise huysuz ve aksidir, sosyal değildir ve Raffaello'dan da pek hazzetmez. Bir gün ikisi, sokakta karşı karşıya gelirler. O sırada Raffaello'nun yanında pek çok zengin tüccar ve önemli din adamı vardır, kalabalık bir grup hâlinde gezmektedirler. Michelangelo ise yalnızdır ve Raffaello'ya şu soruyu sorar:

"Raffaello! Nereye böyle, bir şansölye gibi etrafın sarılı?"

Amacı onu kışkırtmaktır, çünkü sanatçıların nam salmış ünlüler gibi, hayranlarıyla kuşatılmış hâlde gezmesini doğru bulmaz. Raffaello'nun cevabı ise bekleyebileceğinden çok daha hüzünlüdür:

"Michelangelo! Ya sen nereye böyle, bir cellat gibi yapayalnız..."

TANRILARIN SINAVINDAN GEÇEN AŞK

HERMES PSYCHE'Yİ OLYMPOS'A GETİRİYOR (1517)

RAFFAELLO SANZIO

Roma'nın gördüğü en üstün yetenekli sanatçılardan biridir Raffaello Sanzio. Genç yaşta ölmesine rağmen Yüksek Rönesans ve Maniyerizm ekolünde muhteşem eserler bırakan sanatçı, elbette Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ne yaptıklarından çok etkilendi. Sadece figürleri biçimlendiriş şeklini değil, kullandığı renkleri de örnek almıştı.

Sistine Şapeli'nde oldukça yoğun bir ışık kullanan Michelangelo, Rönesans hümanizminin getirdiği "birey figür" anlayışını da terk ederek kalabalıkları yaratmış, "yığın figürler" kullanmaya başlamıştı. Güçlü renklerle donatılmış figürlerin gerçeklikten tamamen kopmuş hâlde, şapelin her yerinde uçuşması yeni nesil sanatçıları derinden etkilemiştir. Şüphesiz, Raffaello da bu anlatımdan etkilenmiş, ancak bunu kendi akıl süzgecinden geçirerek daha farklı şekillerde kullanmıştır.

Hermes Psyche'yi Olympos'a Getiriyor adlı bu eserde gökyüzüne yükselen iki mitolojik figür görüyoruz. Hikâyeleri ise Antik Yunan mitolojisine dayanıyor: Anlatıya göre güzelliği nedeniyle Aphrodite'in delice kıskandığı Psyche, tanrıçanın hedefi hâline gelmiştir. Aphrodite, oğlu Eros'a kızı kaçırıp bir dağa bırakmasını emreder. Eros annesinin isteğini yerine getirmek üzere harekete geçer, onu bulup usulca havalanır, ancak o kısacık anda Psyche'ye çoktan âşık olmuştur. Dağa varıp kızı oraya bıraksa da onu sık sık ziyaret etmeye başlar. Genç kız ise onu ziyarete gelenin gerçekte kim olduğunu bilmemektedir.

Gecelerden bir gece, gizemli ziyaretçisinin kim olduğu merakına daha fazla karşı koyamayacağını anlayınca bir kandil yakar ve o sırada uyuyan Eros'a yaklaşır. Kandilin cılız ışığında parıldayan kanatlarını gördüğü an hayretler içinde kalır. Âşığının bir tanrı olduğunu fark edip kanatların büyüleyici görüntüsünü seyre dalar. O sırada kandilden bir yağ damlası düşer Eros'un bedenine. Aşk tanrısı uyanıp da Psyche'nin onu izlediğini gördüğünde sinirlenir ve güven duygusundan yoksun olduğunu düşünüp onu terk eder.

Psyche çaresiz kalır ve bu durumu düzeltmek için bir yol bulmaya çalışırken olabilecek en yanlış tanrıçadan yardım ister, Aphrodite'ten. Aphrodite, kızın aşkını hafife alır ve onu caydırmak için zorlu görevler verir. Psyche o kadar âşıktır ki gözü hiçbir şeyi görmez ve hepsinin üstesinden gelmeye çalışır. Bunu gören Aphrodite nihayet insafa gelir, kıza acır ve Eros'la evlenmesine karar verir. Ancak önce Zeus'tan izin almalıdır. Tanrıların babası, Psyche'nin Olympos'a gelmesini kabul eder ve Hermes'e kızı getirmesini emreder.

Eserde gördüğümüz sahne tam da bu ânı betimlemektedir: Aşk için sayısız zorluğa göğüs geren Psyche, Hermes'in kollarında Olympos'a yükselmekte. Gökyüzünde yapılan bu yolculuk sona ermek üzere. Bunu Psyche'nin gözlerinden anlayabiliyoruz. Umutla ve mutlulukla, yaklaşmakta olduğu Olympos'a bakıyor. Aşkı uğruna yaşadığı onca şeyden sonra, mutlu sona kavuşmak üzere olan Psyche'nin tüm heyecanını hissedebiliyoruz.

Bu, her açıdan kutsal bir sahne; bir Hıristiyan için, dünyevi zevkler karşısında durup cennet ile mükâfatlandırılmak... Ödülü olan cennete yükselirken heyecan ve mutlulukla ona bakmak. Özellikle Rönesans ve Yüksek Rönesans dönemlerinde, mitolojik olayların dini anlatıları destekleyecek şekilde ele alınmış olması önemlidir.

1517 yılında Villa Farnese'ye gidip bu figürü gören genç kadınların aklından tek geçen, romantik bir aşk hikâyesi olmuştur muhtemelen. Ancak eserin sembolizmi, dünyada çektiği acıların mükâfatı olarak cennetle ödüllendirilen bir azizeyi anlatır. Psyche'nin çıplaklığını örtme gayretine baktığımızda bunu daha iyi anlarız. Saflığın ve masumiyetin timsali olan gözlerini Olympos'a diken bu utangaç güzel, Villa Farnese'nin duvarında sonsuz uçuşunu sürdürmekte ve görenleri hâlâ büyülemektedir.

AŞK STRATEJİSİ

SATRANÇ OYNAYANLAR (1530)

GIULIO CAMPI

İtalyanların, özellikle de kuzeyinde yaşayanların 16. yüzyılda yaygın bir şekilde satranç oynadıkları bilinmektedir. Dönemin İtalyan sanatçılarının, satranç üzerinden alegorik aşk oyunlarını sıkça anlatmasının ardında yatan budur.

Kuzey İtalya'nın gündelik yaşamında önemli bir yer tutan bu oyunu tema olarak kullananlardan biri de Giulio Campi'ydi. Diğer sanatçılar gibi o da kompozisyonlarını ufak tefek semboller ve aldatmacalarla beziyordu. Örneğin, tabloya ilk bakışımızda oyunun, biri sırtı bize dönük, diğeri masaya kolunu dayamış olan iki erkek tarafından oynandığını düşünürüz. Ancak kısa süre sonra perspektifle yaratılan bu aldatmaca dağılır ve diğer oyuncunun, masanın sağ tarafındaki kadın olduğunu anlarız.

Erkek figür bir asker gibi giyinmiş. Kadın ise son derece gösterişli kıyafetler içinde. Kompozisyonun en sağında, altta kalan bir cüce figürü var. Muhtemelen saray soytarısı ve kadına bir şeyler söylüyor. Bu soytarı, kadının bir saray mensubu olma ihtimalini güçlendiriyor. Zaten

kıyafetlerine bakarak da bunu söyleyebiliriz: Boynundaki kürk, kaliteli kumaşlardan yapıldığı belli olan elbisesi ve bir elindeki eldiven...

Kadının sağ elindeki eldivenin bir evlilik sembolü olduğu düşünülür. Masanın üzerinde duran gül ise oyun oynayan ikili arasındaki aşkı açık bir şekilde sembolize eder. Kısacası, aslında bu bir aşk oyunudur. Her hamlenin büyük bir dikkatle atıldığı, tehlikeli ve stratejik bir oyun. Erkeğin yüzünü görmüyoruz ancak kadının bu oyunda daha tecrübeli olduğunu ifadesinden çözebiliyoruz. Her şey onun kontrolü altında.

Önünde duran satranç taşlarından biri vezir. Kadın, rakibinin vezirini ve kalesini ele geçirmiş. Bu da karşısındaki adamı her anlamda çaresiz bıraktığı şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan, oyunu yoğun bir konsantrasyonla oynadığını söylemek mümkün değil; yanındaki soytarıya bakarken tebessüm ediyor ve son derece rahat görünüyor. İlgisi oyundan çok, soytarı ve soytarının elindeki heykelcikte. Çoktan kazandığını düşünüyor olmalı. Soytarının elinde duran heykelciğe bakarken oyundan beklentisini de açık ediyor gibi; heykelcik, form olarak erkek üreme organını andırıyor. Kadın bir sonraki hamlesini de tahtaya değil, bu heykelciğe bakarak yapmak üzere.

Karşısındaki adamı bir rakipten ziyade, kadının ağına düşmüş bir kurban olarak tanımlayabiliriz. Çünkü kadın figürümüz erkeği hem zekâsı ile hem de duygularıyla alt etmek üzere. Oyunun gidişatını çözemesek de kadının mağrur ifadesi ve beden dili, sona gelindiğini düşündürüyor. Yüzünü göremediğimiz adamın askeri kıyafetleri ve belindeki kılıçsa onun savaşçı, mücadeleci bir kişilik olduğunu anlatır gibi. Ancak bütün bunlar kadının umurunda değil. Bakışlarını tahtaya çevirme gereği duymadan "Şah mat!" diyeceği o ânın gelmek üzere olduğunu iliklerimize kadar hissediyoruz.

AŞKIN KÖLELERİ

HERAKLES VE OMPHALE (1537)

HANS CRANACH

Sevdiğiniz kişi için neler yaparsınız? Neleri göze alırsınız? Kendinizden, kişiliğinizden, kendinize olan saygınızdan vazgeçer misiniz? Çoğunuz başınızı sallayarak "Kesinlikle hayır!" diyor olabilirsiniz. Ancak aşk bu, kimlere neler yaptırdığını bir bilseniz...

Mesela, âşık olana dek mutlak gücün vücuda gelmiş hâli olan Herakles, sert mizacı ve kudretinden eser kalmayacağını tahmin edebilir miydi?

Yunan mitolojisinin en güçlü, en cesur kahramanlarından olan Herakles, bir çılgınlık ânında İphitos'u öldürür. Bunun üzerine Lydia Kraliçesi Omphale'ye köle olarak satılmakla cezalandırılır. Kraliçeye esir düşen Herakles üstüne bir de ona âşık olur. Sert mizacıyla tanınan Omphale, Herakles'e her anlamda hükmetmeye başlar. Aşağılanan, küçük düşürülen Herakles, gördüğü kötü muameleyi zerrece önemsemez, büyük bir tutkuyla bağlandığı kraliçesinin her isteğini yerine getirmeye hazır, güçlü bir köledir artık. Nemea aslanını yenen, Hydria yılanıyla boğuşan bileği güçlü Herakles'in kalbi Omphale'nin huzurundayken aciz ve zayıftır.

Onun zaafını fark eden kraliçe, Herakles'e çeşitli işler vermeye başlar. Ancak kas gücü isteyen uğraşlar değildir bunlar, aksine, o dönemde kadınların yaptığı işlerdir. Yün eğirmeye, örgü örmeye başlar önce Herakles. Daha sonra bir kadın gibi giyinmesi istenir. Herakles hiçbirine itiraz etmez, verilen emirlere harfiyen uyar. Kraliçe, kimi zaman topraklarındaki haydutların üzerine salar güçlü kahramanı, kimi zaman da üç oğluna bakıcılık yapması için görevlendirir. Hatta zaman zaman onu eğlendirebilmek için tef çalıp dans bile eder Herakles. Bütün bu onur kırıcı görevler Herakles tarafından keyifle karşılanır, çünkü Omphale'ye deliler gibi âşıktır. Ne onur kalmıştır ne de gurur...

Sanat tarihinde pek çok ressam, bu mitolojik anlatıdan bir sahneyi sunmak üzere tüm hünerini sergilemiştir. Ancak içlerinden en ilginç olanı, Kuzey Rönesans sanatçısı, Hans Cranach'a aittir.

Bu sahneler özellikle Rokoko ve Barok döneminde son derece erotik şekilde resmedilirken bu erken örnek, mizahi bir anlatım ile ele alır mitolojiyi. En solda bulunan ve şehveti temsil eden iki keklik, Eros'un Herakles karşısında aldığı zaferi kutlarcasına yerleştirilmiştir sahneye. Herakles ve diğer figürlerse ressamın yaşadığı yüzyıla ait kıyafetler için-

de gösterilmiştir. Herakles'in üzerindeki kadın kıyafetidir ve elinde bir iğ tutar. Omphale ise sahnenin en sağından bize bakar hâlde resmedilmiştir. Diğer kadınlar ise Herakles'i aralarına almış, bir zamanların kudret sembolüyle oyuncak gibi oynamaktadırlar. Herakles, acınası bakışlarla Omphale'ye bakıyor. Herakles'in masum bakışlarına karşı Omphale'nin güçlü ve şeytani bakışları, bu ilişkide kimin baskın olduğunu anlamamızı istiyor.

Bütün bunları inceledikten sonra gözlerimiz sahnenin geri kalanını taramaya başlıyor ve duvardaki bir yazı dikkatimizi çekiyor. İrdelenen konu mitolojiden alınınca gizemli birkaç satır okuyacağınızı düşünüyorsunuz önce fakat bu tamamen yanlış! Aslında sahneye dair açıklayıcı bir nottan ibaret. Ne de olsa bu sahneye bakıp tasvir edilenin Herakles olduğuna inanmak bin şahit ister. (Herakles, genellikle budaklı topuzu, gür sakalı, yabani dış görünüşü ve öldürdüğü Nemea aslanının postunu sırtlanmış hâliyle görmeye alışık olduğumuz bir kahramandır.)

Konuyu ele alan diğer ressamlar, Herakles'i Omphale karşısında dans ederken, kadın kıyafetleri içerisinde ya da Omphale ile tutkulu bir şekilde sevişirken gösterirler. Bu tür kompozisyonlarda kahramanın budaklı topuzu ya yerlerde sürünür ya da Aşk Tanrısı Eros'un elinde oyuncak olur. Aslan postu ise genelde yatağın ya da Omphale'nin üzerindedir. Cranach'ın eserinde bunlardan herhangi birini göremediğimiz için bu not kurtarıcımızdır:

> "*Lydia'lı kadınlar Herakles'e günlük işlerini yaptırdılar. Yarı Tanrı, sevgilisine itaat etti. Yıkıcı şehvet, büyük akıl karşısında üstün geldi ve zayıf aşk, adamın gücünü yok etti.*"

17. YÜZYILIN UZAK MESAFE İLİŞKİLERİ

MEKTUP YAZAN ADAM MEKTUP OKUYAN KADIN (1602-05)

GABRIEL METSU

Aşk mektupları, 17. yüzyıl Hollanda'sı resim sanatında sıklıkla ele alınan konulardan biridir. Zengin ya da fakir demeden, toplumun hemen her kesiminde görülen mektuplaşma, ressamların da ilgisini çekmiş olmalı.

Bu bir panel resim. Daha doğrusu, iki panele yayılmış bir kompozisyon. Soldaki panelde mektup yazan erkeği, sağdakinde ise mektup okuyan kadını görüyoruz. Erkek figüründen, yani soldaki panelden başlayalım. Yakışıklı ve zengin erkek, açık bir pencere önünde oturmuş, büyük bir özenle mektup yazıyor. Açık pencereler genellikle Hollanda kültüründe erkeğin dışa dönük yapısını, yeni yollara çıkma arzusunu vurgulamak için resmedilir. Zenginliğini vurgulayan sembol ise arkasındaki barok resim çerçevesi. Gerçekten de göz alıcı bir unsur ve hayvan figürleri olan bir manzara resmini çevreliyor. Masanın üzerinde yine o dönemin zenginlik göstergelerinden olan bir halı örneği görüyoruz. Bu adam eşinden uzak, denizaşırı ülkelerde çalışan biri olabilir; hemen yanında duran dünya küresi de bu iddiayı destekler nitelikte. Eşinden uzak, dünyanın başka bir ucunda kalmış bir âşık.

Bu dönemde Hollanda dünyanın en önemli ticaret ülkelerinden biri hâline gelmişti. Özellikle de deniz ticareti ve gemicilikte ilerleyen Hollandalıların sosyal yaşamında denizcilik büyük yer kaplıyordu. Buna

paralel olarak, evli çiftlerin ya da âşıkların birbirlerinden kilometrelerce uzakta, "uzak mesafe ilişkisi" yaşadıklarını söyleyebiliriz.

Şimdi biraz da diğer panele, kadın figürüne bakalım. Mektubu okuyan kadının oldukça gösterişli, pahalı kıyafetler içinde olduğunu görüyoruz. Erkek figürü mektubu yazarken ne kadar dikkatli ise kadın figürü de kendi işine bir o kadar dikkat kesilmiş. Zarftan mektubu çıkarırken başını öne eğip tüm dikkatini ona vermesi, gelen mektubun onu çok heyecanlandırdığını anlatıyor sanki. Kucağında duran mavi ve

kırmızı renklerdeki nakış yastığının yanında duran dikiş sepeti, mektubu okumak için dikiş malzemelerini o kutuya koyduğunu gösteriyor.

Kadının, erkek figürüne göre daha sade bir odanın içinde yer aldığını görüyoruz. Aslında bu, bahsi geçen dönemin Hollanda'sında bir tevazu göstergesi. Sadelik, dönemin dindar insanları için oldukça önemlidir. Mektubu açmakta olan kadının yanında, ayakta duran bir hizmetçi görüyoruz. Kadın yeşil perdeyi aralamış, manzaraya bakıyor; fırtınalı denizin ortasında bir yelkenli... Burada da metaforik bir ima olduğundan söz edebiliriz; geleceği belirsiz bir aşkın, fırtınalı denizin ortasında kalmış bir yelkenli kadar çaresiz, tehlikede olduğunun anlatımı. Öte yandan, erkeğin denizci olabileceği düşüncesini de destekleyen bir imaj bu.

Kompozisyon bize erkeğin denizci olduğunu, "muhtemelen" ticaretle uğraştığını, ancak çiftin fırtınalı bir ilişkisi olduğunu gösteriyor. Kadının önünde gördüğümüz terlik, erotizmi çağrıştıran bir detay, üzerindeki altın süslemelerse zenginlik göstergesidir. Resmin ortasında yer alan köpek ise sadakati sembolize etmek üzere kompozisyondaki yerini almıştır. Hollanda sanatında en çok dul kadın resimlerinde gördüğümüz köpek, bu kez uzaktaki aşka bağlılığı simgeler. Köpeğin bakışlarını takip ettiğimizde hizmetçi figürünün elindeki kovaya ve mektuba çekiliyor dikkatimiz. Kovada gördüğümüz oklar Aşk Tanrısı Eros'a bir göndermedir. Hizmetçinin elinde tuttuğu kâğıt parçası üzerindeyse Gabriel Metsu'nun imzası yer almaktadır. Sadece yan yana geldikleri zaman bu öyküyü anlatabilen paneller, daima bir arada satılmıştır.

Eserin genellikle Johannes Vermeer'e ait olduğunun düşünülmesi yaygın bir hatadır, ancak altında haklı gerekçeler var: Metsu, çağdaşı olan ressamlardan ciddi bir şekilde etkilenmiştir. Delft Okulu'nun iki büyük ustası olan Pieter de Hooch ve Johannes Vermeer de bunların başında gelir. Metsu'daki izdüşümleri, kompozisyon kurgusundan gümüşi gün ışığına kadar eserin tamamında kendini hissettirir.

Çoğu Hollandalı ressamın, Rönesans'tan Barok Dönem'e kadar atasözlerini resimler içinde kullandıklarını biliyoruz. Bu eserde bir atasözüne gönderme yapan detayın da duvarda yer alan, fırtınada kalmış gemi olduğu tahmin ediliyor. Gönderme yapılan atasözü ise şudur: *Aşk, bir deniz yolculuğu kadar tehlikelidir.*

KURALLARI YIKAN GÜLÜMSEYİŞ

BAHÇEDE EVLİ ÇİFT (1622)

FRANS HALS

Sanat tarihinin "Klasik Dönem" olarak adlandırabileceğimiz periyodunda çiftler sıkça resimlerini yaptırır, bu konuya büyük bir özen gösterirlerdi. Jan Van Eyck'in "Arnolfini'nin Evlenmesi" adlı eseri, bu anlamda önemli bir örnektir. Bu tip resimlerde çiftler genellikle ciddi bir duruş sergilerler. En iyi mekânlarda, en iyi kıyafetleriyle resmedilmek isterler. Ancak Barok sanatla kurallar yavaş yavaş değişmeye başlar. Frans Hals'ın 1622 yılında yaptığı ve günümüzde Amsterdam'da bulunan Rijksmuseum'da sergilenen *Bahçede Evli Çift* adlı eseri, bu değişimin en güzel örneklerinden biridir.

Normalde bu çiftin oldukça sabit bir şekilde, ciddiyetle durup ressama bakması gerekirdi, ancak burada son derece samimi ve hareketli bir sahne görüyoruz. Barok sanatın en önemli unsurlarından olan "hareketin ve ânın yansıtılması" hususu, burada başarılı bir şekilde uygulanmış. Barok sanat, göklerde uçuşan dini figürleri gündelik yaşamın içinden gelen figürlere çevirdiği gibi, burada da asil ve ciddi evlilik müessesesine eğlenceli, samimi ve daha sıcak bir anlam kazandırmıştır. İfadesiz, donuk bakışlar yerine canlı ve gülümseyen yüzlerle bize bakan çift, o döneme dek görülmemiş bir kompozisyon yaratmaktadır. Dönemin çift portrelerinin belli standartlar dahilinde yapıldığı düşünüldüğünde, bu çiftin hiçbir standarda uymadığını rahatlıkla söyleyebiliriz.

Resimde gördüğümüz figürler Isaac Massa ve eşi Beatrix van der Laan. Isaac güçlü bir diplomat, aynı zamanda tüccarlık yapan zengin

bir adam. Eşi ise ülkenin saltanat vekilinin kızı. Yani oldukça güçlü ve zengin bir çift.

Sadece resmin yapılış metoduna bakarak bile bunun mutlu bir aşk evliliği olduğu çıkarımında bulunabiliriz, çünkü çift, Frans Hals'a özgürlük tanıyarak kendilerini sıkıcı standartlar içinde değil, oldukça yenilikçi bir şekilde resmettirmiştir.

Hollanda'nın Altın Çağı olarak adlandırılan bu dönemde, ülke her anlamda gelişiyordu. Ticari ve ekonomik başarıların yanı sıra, sanat ve kültürde de belirgin bir ilerleme görülüyordu. Ancak Barok sanat, burada İtalya'dakinden daha farklı bir bakış açısıyla biçimleniyordu.

İtalya'da Katolik inanç gereği resimler genellikle dini sahneleri konu edinirken, Protestan kuzeyliler, gündelik yaşam sahnelerine önem veriyorlardı. Bu yüzden de kuzeyliler, güneylilerin idealize edilmiş, anıtsallaştırılmış figürleri yerine, gündelik hayatın içindeki jest ve mimikleri daha etkili kullanmayı denediler. Böylece daha doğal ve samimi sahneler yaratmaktan geri durmadılar. Bunun en iyi örneklerinden biri de incelediğimiz eserdir. Rönesans'ın ve İtalyan kültürünün soğuk portrelerine, mutlu bir çiftin gülümseyişiyle yanıt verilmiştir.

Frans Hals tüm kuzey ressamlarını etkilemiş, kendinden sonraki dönemlere büyük katkıları olmuş, yaptığı resimlerin etkisiyle 1860 sonrası modern sanatını etkilemiş önemli bir sanatçıdır. Onun dehasını bu denli paha biçilmez kılan çoğu olgu, bu eserde görülebilmektedir: Sahne doğal gözüküyor olabilir, evet, doğal gözükmesi için çaba sarf edilmiş. Ancak Kuzey Baroku'nun en önemli özelliklerinden biri terk edilememiş; ciddiyet gerektiren kurgu ve detaycılık.

Sahne harika bir şekilde tasarlanmış. Semboller genellikle evliliği işaret ediyor. Beatrix'in kocasının omzuna kolunu atış şekli, çiftin arasındaki bağı ve samimiyeti gösteriyor. Tabii parmağındaki yüzüğü görmemizi istediğini de rahatlıkla söyleyebiliriz. Isaac ise sağ elini göğsüne koymuş, sanki yemin eder gibi gözüküyor. Beraber sırtlarını dayadıkları devasa ağaçsa evliliklerinin güçlü, köklü, sağlam ve dayanıklı olduğunu anlatıyor. Soldaki devedikeni ise erkeğin sadakatini betimleyen bir başka sembol; kocanın eşine bağlılığı ve sadakati vurgulanıyor.

Kıyafetlerin aktarımında müthiş bir işçilik var; emin olun, Hals bunlarla boşuna uğraşmamış. Bütün bu kıvrım ve ışık-gölge oyunlarının tek

amacı, çiftin zenginliğinin altını kuvvetle çizmek. Arka planda ise son derece parlak bir manzara yer alıyor. Roma tipi bir villa ve bahçesindeki heykelleri görüyoruz. Tabii, villadan çok bir tapınağı andırdığı su götürmez bir gerçek. Ön bahçesinde ise bir tavus kuşunun gezindiğini görüyoruz. Antik Yunan Tanrıçası Hera'nın sembol hayvanı da kompozisyona dahil olunca, arkadaki yapının bir Hera tapınağı olduğunu net bir biçimde anlıyoruz. (Zeus'un eşi Baştanrıça Hera, evliliğin koruyucusudur.)

Mitolojik göndermenin kompozisyona zekice yerleştirildiğini kabul etmemiz gerek ancak tek başına resmi ön plana çıkarmaya yetmiyor. Eserin önemi, dönemin kabul gören kalıplarına kafa tutarak tüm doğallığıyla gülümseyen çifti ölümsüzleştirmiş olması. O döneme dek rastlamadığımız bu doğallık ve samimiyetin resimdeki etkisi çok güçlüdür. Ağaca yaslanmış, neşeli bir çifti konu eden bu resmi ilk gördüğünüzde, günümüz bakış açısıyla bunun çok da bir önemi olmadığını düşünebilirsiniz. İşin aslını öğrenmenin tek yoluysa birkaç yüzyıl geriye gidip dönemin katı kurallarına maruz kalmaktır. Frans Hals, tüm kuralları görmezden gelen bir çiftle çalıştığı için şanslıdır, muzip bir poz vermeyi tercih eden modelleri sayesinde hem dönemin hem de kendisinden sonraki yılların sanatına devrim niteliğinde bir miras bırakmıştır.

ZAMANA KARŞI SAVAŞAN AŞKLAR

UMUT, GÜZELLİK VE AŞK TARAFINDAN MAĞLUP EDİLEN ZAMAN (1627)

SIMON VOUET

Barok sanatın Fransız temsilcisi Vouet, bu eserinde alegoriler kullanarak umudun, güzelliğin ve aşkın zamanı yenebileceğini anlatmak istiyor.

Yerlerde sürüklenirken gördüğümüz yaşlı adam, zamanın ta kendisi. Resmin esin kaynağı, Antik Yunan mitolojisinde tüm Olympos tanrılarının babası olan Kronos'tur. "Zaman Baba" adıyla da bilinen figürün elinde bir kum saati ve yere düştüğünde diğer elinden kurtulmuş gibi duran bir orak görürüz. Kum saati zamanı, oraksa onun yok edici gücünü temsil eder. Yaşlı resmedilmiştir, ne de olsa tanrılar da dahil olmak üzere, her şeyden önce o vardı. Kanatlarıysa "uçup gittiğinin" göstergesi olarak kompozisyona eklenmiştir ki Kronos, genelde bu şekilde resmedilir.

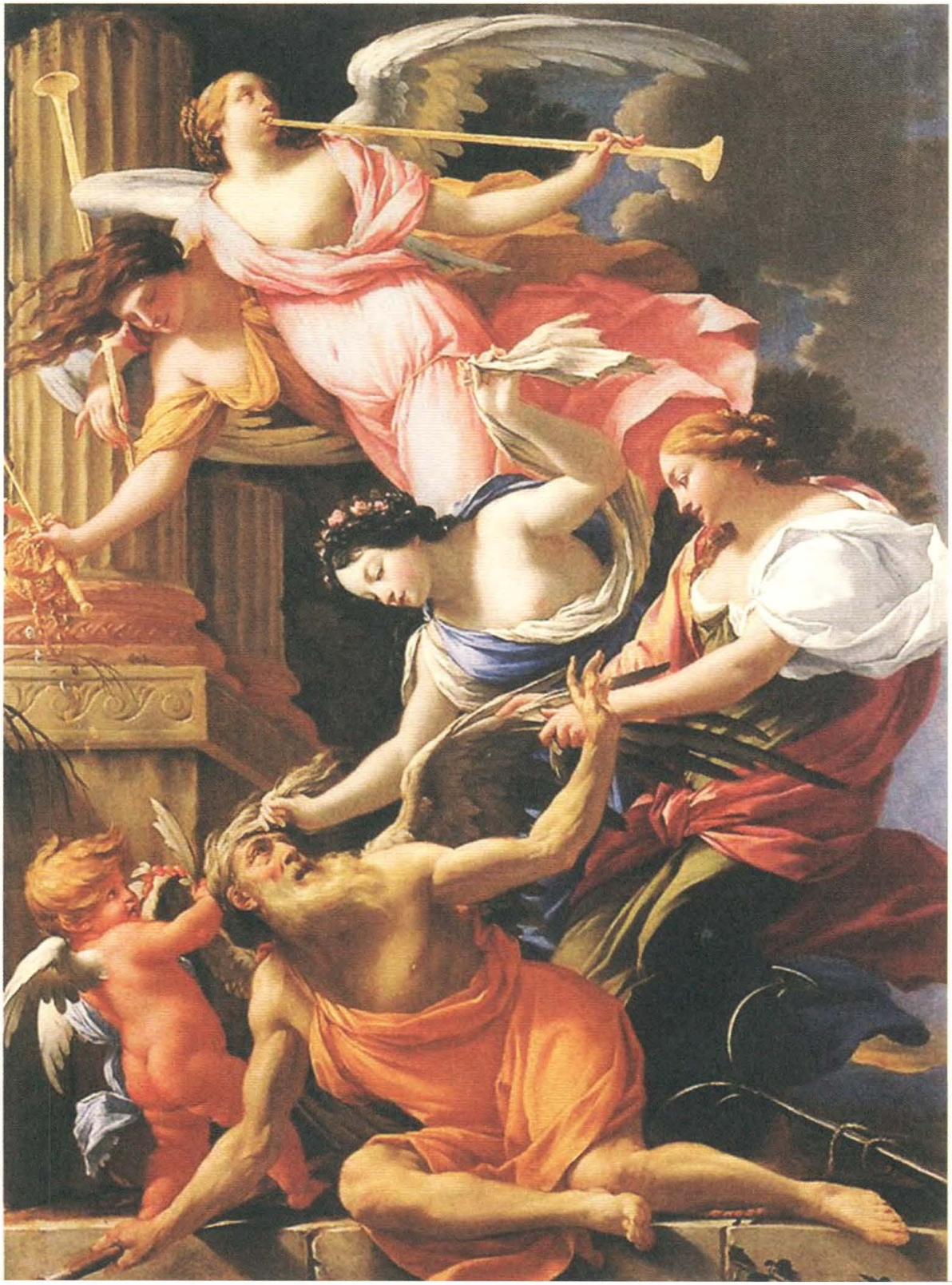
Ancak bu sahnede ne uçabiliyor ne orağını savurabiliyor ne de kendini saldıranlara karşı koruyabiliyor. Yapabildiği tek şey kum saatinden destek alarak kalkmaya çalışmak. Önüne gelen ne varsa yok edebilecek güce sahip bu tanrı için büyük bir çaresizlik hâli... Yüzüne baktığımızda bunun verdiği öfkeyi iliklerimize kadar hissediyoruz.

Zaman, amansız bir yıkıcı, bir yok edicidir. Hiçbir şey, hiçbir koşulda ona kafa tutamaz. Tek bir hükümdar yoktur ki gücü altında ezilmesin ve tek bir tanrı yoktur ki eskiyip unutulmasın. Ancak bu resimde işler epey değişmiş gibi.

Zaman'ı zapt edip ona saldıran figürlere bir göz gezdirelim şimdi: Cepheden gördüğümüz, tam karşımızda duran ve bize doğru gülümseyen kadının adı Güzellik. Zaman'ı saçlarından güçlü bir şekilde kavramış, mızrağını her an gövdesine saplayabilirmiş gibi dururken bize bakıp gülümsüyor. O dönemin estetik anlayışına göre herkesin beğenisini kazanacak bir kadın modelle yaratılıp çıplak resmedilen Güzellik, bakışlarındaki naiflik ve yapmaya hazırlandığı kıyımla muntazam bir tezat oluşturuyor.

Zaman'a saldıran diğer figür ise Umut'tur. Başında çiçekler olan genç ve güzel bir kadın olarak resmedilmiştir. Umut'un her zaman, her yere ve her şeye tutunabilmesini sembolize eden kancası ile Zaman'ı yakalayıp onu çekiştirdiğini görüyoruz. Aşk figürü ise klasik olarak küçük ve kanatlı Eros'tur. Aşk Tanrısı, Kronos'a arkadan saldırıyor ve kanatlarındaki tüyleri yoluyor.

Sanatçı, 1627 yılında resmettiği bu ilk versiyonda aşkın, umudun ve güzelliğin birlikte hareket ederek zamanı alt edebileceğini düşünmüş olmalı. 1645 yılında yaptığı ikinci versiyonda ise bambaşka bir düşünce yapısıyla karşılaşırız. Öyle ki bu değişim, eserin ismini gördüğümüz an kendini belli eder: *Aşk, Umut ve Şöhret Tarafından Alt Edilen Zaman.* Peki, ne oldu da güzellikten vazgeçti Vouet?



İlk versiyona tekrar bakalım. Bu kompozisyondaki Güzellik figürünün neredeyse bir portre gibi yapıldığı çoğunuzun dikkatini çekmiştir. Güzellik, hoş bir pozlamayla doğrudan bize bakar. Bu figürü yaratan kadın model, sanatçının çok sevdiği karısı, İtalyan ressam ve model Virginia da Vezzo'dur. Virginia'yı burada "Güzellik" rolüyle ölümsüzleştiren ressam, yirmi yıl sonra sevgili eşi öldüğünde bu kompozisyonu tekrarlar. İşte o esnada yitip gitmiş Güzellik'in yerine Şöhret'i koyar. Vouet, Güzellik'in Zaman'ı alt edemeyeceğini son derece trajik bir yolla öğrenmiştir. Resminde alaşağı ettiği, yerlerde sürüklediği Zaman Baba, Vouet'nin karısını almıştır elinden. Fransız ressam, belki şöhretin zamandan üstün olduğunu düşündüğünden belki de karısından başka bir güzelliği düşünmek istemediğinden bu kompozisyonu değiştirmek istemiş olabilir. Peki, tahminini değiştirip şansını şöhretten yana kullanmakta haklı mıydı? Aradan geçen yüzyıllara rağmen bu konuda bir şey söylemek için hâlâ çok erken, bunu "zaman" gösterecek...

"ÖLÜM BİZİ AYIRANA DEK..."

TAVERNADAKİ SAVURGAN OĞUL (1635)

REMBRANDT

Kuzey Barok sanatının en ünlü isimlerinden biri olan Rembrandt, bu resimde İsa'nın anlattığı hikâyelerden birini konu eder: Hikâyeye göre bir adamın iki oğlu vardır. Küçük olan çocuk, babasının servetinden kendine düşen payı ister. Baba da iki oğlu arasında bölüştürür servetini. Kendi payını alan küçük oğul uzaklara gider. Elindeki bütün parayı harcamakta, gününü gün etmektedir. Sonunda tüm parası biter. Gittiği bölgede kıtlık da başlayınca aç ve sefil bir hâlde iş aramaya koyulur, nihayetinde bir çiftlikte domuz gütmeye başlar. Ne var ki bu, uzun süre dayanabileceği bir hayat değildir. Babasının erdemli biri olduğunu bilen küçük oğul, kendisi de bir erdem gösterecek, gidip af dileyecektir babasından. Böylece çıkıp evine, babasının yanına geri döner, onu görür görmez önünde diz çökerek bağışlanmak için yalvarır. Küçük oğlunu çok özleyen baba, evladını kucaklar. Ardından oğluna en güzel kıyafetlerin giydirilmesi emrini verir. Sonra da bir dana kestirir ve oğlunun dönüşü şerefine ziyafet düzenler.

Babasını terk etmeyen ve parasını iyi değerlendiren büyük oğul ise akşam eve döndüğünde gördükleri karşısında çok öfkelenir. Baba, büyük oğlunun hiddetine tanık olunca ona şöyle der: "Oğlum, sen her zaman yanımdasın, neyim varsa senindir. Ama sevinip eğlenmek gerekiyordu. Çünkü bu kardeşin ölmüştü, yaşama döndü; kaybolmuştu, bulundu." (Luka İncili, 15:11-31, 32.)

Öykü genel anlamda pişmanlığı, af dilemeyi ve affetmeyi bir erdem olarak yorumlayan, önemli bir Hıristiyanlık öğretisidir. Batı resim sanatının da en çok işlenen mesellerinden biridir. Çeşitli sanatçılar bu sahnenin farklı aşamalarını ele almıştır; çoğunlukla da oğlun babasının önünde diz çöktüğü sahneyi. Hatta Rembrant'ın, oğlu Titus ve kendi suretiyle yarattığı *Savurgan Oğlun Dönüşü* adlı bir eseri bile vardır.

Kuzey Barok sanatçıları gündelik yaşam sahnelerini, zevk ve şatafat gibi konuları da sıkça işlediklerinden "Savurgan Oğul"u fahişelerle birlikte zengin sofralarda eğlenirken göstermeyi çok severler. Rembrandt'ın eserinde ise Savurgan Oğul kendisi, yanındaki kadın da bir fahişe değil, çok sevdiği karısı Saskia'dır.

Rembrandt'ın Saskia ile birlikte izleyenlere gülümsediği bu tablo, sanatçı tarafından resmedilmiş en büyük otoportre olma özelliğini taşımaktadır. Saskia, Rembrandt'ın kucağında oturur, ressam da hâlinden oldukça memnun görünür; bir gün gerçekten Savurgan Oğul durumuna düşeceğinden habersiz, tıpkı onun gibi gününü gün etmektedir. Burada küçük bir mola vermeli ve çiftin hayat öyküsüne bir göz atmalıyız. Çünkü ancak bu şekilde sahnenin ardındaki dramı görebiliriz.

Saskia, kimsesiz bir çocuktu. Çok küçük yaşta ailesini kaybetmiş, yüklü bir mirasın sahibi olmuştu. Bu nedenle dönem kadınlarına göre daha özgür bir mizacı vardı. Rembrandt, Amsterdam'da yaşamaya başlamasından kısa süre sonra onunla tanıştı. Birbirlerine deliler gibi âşık oldular. 1634'de evlenen çift, bir süre sonra Yahudi mahallesindeki Jodenbreestraat'ta muhteşem bir eve yerleştiler. Bu sırada ünü tüm Avrupa'ya yayılan ve tüm kıtada en çok tanınan ikinci ressam hâline gelen Rembrandt'a verilen siparişler giderek birikiyordu. Sanatsal yeteneğini yüksek bedellerle nakde çeviren ressam, parayı nasıl harcayacağını bilemediği bir dönemdeydi.

Rembrandt'a portre yaptırmak için kapısında sıra olan zenginler, Rembrandt'ı da zengin ediyorlardı. 1639 yılına gelindiğinde artık Amsterdam'ın en varlıklı isimleri arasındaydı ve oldukça gösterişli bir hayat yaşıyordu. Çoğu, Rönesans eserlerinden oluşan kendine ait bir koleksiyonu bile vardı. Müsrif çift bir sanat galerisine gittiğinde, sergilenen eserlere bakmaya bile tenezzül etmeden hepsini satın alıyordu.

Hayat onlara bu kadar eli açık davranırken, bir gün işlerin tersine dönebileceğini düşünmediler bile. Ne var ki, kötü günler tahmin edebile-

ceklerinden çok daha yakınlarındaydı. Saskia, 1635-40 yılları arasında üç bebek doğurdu ama üçü de birkaç hafta yaşayabildi. 1641 yılında son bir kez daha çocuk sahibi olmayı denediler. Bu kez sağlıklı bir erkek çocukları olmuştu. Adını Titus koydular. Hiçbir sağlık problemi olmadan büyüyordu ki bu kez Saskia'nın sıhhati bozuldu. 29 yaşındaki kadın, son doğumundan yalnızca bir yıl sonra veremden öldü.

Rembrandt, oğlu Titus ile yalnız kalmıştı. 1642 yılında yaptığı *Gece Nöbeti* adlı resmi ağır eleştirilerin hedefi hâline gelmişti. Bir grup soyluyu, gösterişli bir betimlemeyle resmetmek yerine, Barok sanatın gerçekçiliği ve ânı yansıtma düsturunu benimseyip muhteşem bir sahne yaratan Rembrandt, bu resimle kendinden başka kimseyi memnun edememişti. Sonunda bu devasa eserin, asılı olduğu askeri karargâhın duvarından kaldırılmasına karar verildi. Telaşla uygulanan karar esnasında resmi kapıdan bir türlü geçiremeyen yetkililer, bir kısmının kesilmesiyle problemi çözeceklerini düşündüler. Nihayetinde parçalanan eser, Rembrandt'ın çöküşe geçen kariyerinin nişanı oldu.

Önü alınamayan siparişler bıçak gibi kesilmişti. Yetmezmiş gibi, Amsterdam ekonomisindeki dalgalanma sanatçının tüm yatırımlarını vurdu. Tek çaresi Saskia'dan yadigâr serveti kullanmaktı, ancak bu kolay olmayacaktı çünkü "hazıra konmanın" bir bedeli vardı: Servetten faydalanabilmesinin tek şartı, Saskia'dan sonra başkalarıyla birlikte olmamasıydı. Ancak ressam bu kurala da uyamadı; oğlu Titus'un hizmetçileriyle gönül eğlendirdiği tüm Amsterdam halkının dilindeydi.

Rembrandt, kötü şöhretli bir ressamdı artık. Kucağında Saskia, elinde içki kadehleriyle eğlenirken poz verdiği günler geride kalmıştı. Bu noktadan sonra iyiye giden hiçbir şey olmayacaktı onun için. Haciz sebebiyle Saskia ile oturduğu evden de çıkmak zorunda kalan sanatçı, gürültülü sokaklardan birinde, bir tavernanın yanında yaşamaya başladı. Geceleri kapısına işeyen ve kusan sarhoşlarla suçluların cirit attığı bu yerde, soluk tenli, eski bir şöhrete dönüşmüştü.

Hayatına başka kadınlar girdi, onları da sevdi ancak hiçbir zaman Saskia'yı unutmadı. Saskia'dan geriye kalan tek şey olduğu için oğlu Titus'a çok düşkündü.

Yaptığı tabloda kendine yer vererek korkunç bir kehanet kurgulayan Rembrandt, gerçekten de "Savurgan Oğul"a dönüşmüştü, ne var ki onu

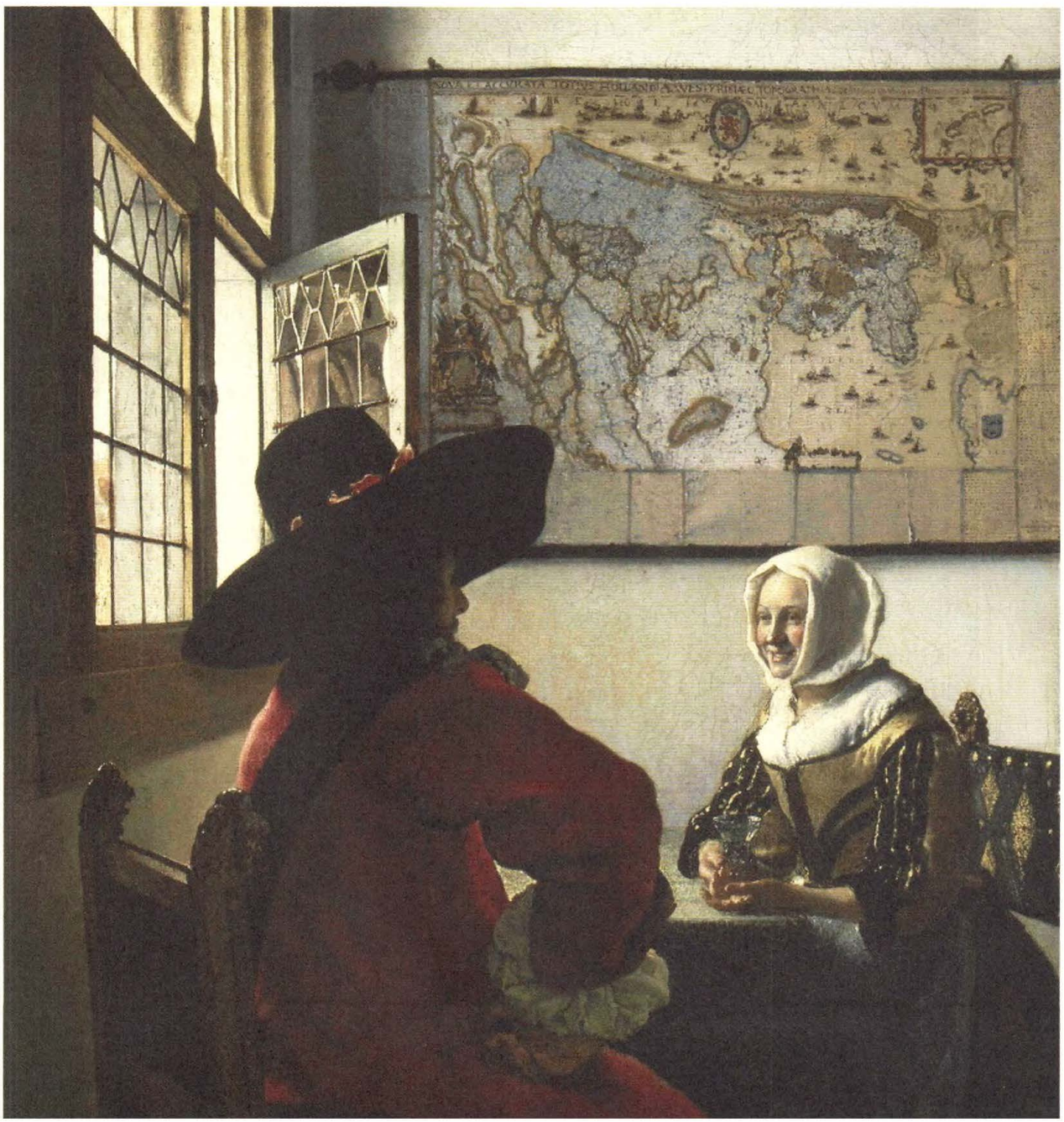
kurtarabilecek bir babası yoktu. Hayatındaki herkesin ölümüne tanık olan sanatçı, sonunda oğlu Titus'un da hayattan kopuşuyla sarsıldı. 1669 yılının kasvetli bir ekim gününde ekmek, peynir ve şaraptan oluşan akşam yemeğini yedikten sonra son uykusuna dalmak üzere yatağına uzandı...

Sanat tarihindeki en meşhur aşklardan, en meşhur âşıklardandır Rembrandt ve Saskia. İsa'nın bir meselini temel alarak kendisini savurgan oğul, karısını da bir fahişe olarak resmeden sanatçı, aşkının da hayatının da meseldekinden beter bir hâlde sona ereceğini öngörememiştir. Fakat büyük bir sanatçının, eski, renkli, sıcak ve aşk dolu günlerinden kalma bu eğlenceli sahne, sanat tarihinde bıraktığı izle sonsuza dek yaşayacaktır.

YENİ BİR HAYAT VAADİ

SUBAY VE GÜLEN KIZ (1655-60)

JOHANNES VERMEER



Şüphe yok ki flört de sevdaya dahil, üstelik 17. yüzyılda da öyleydi.

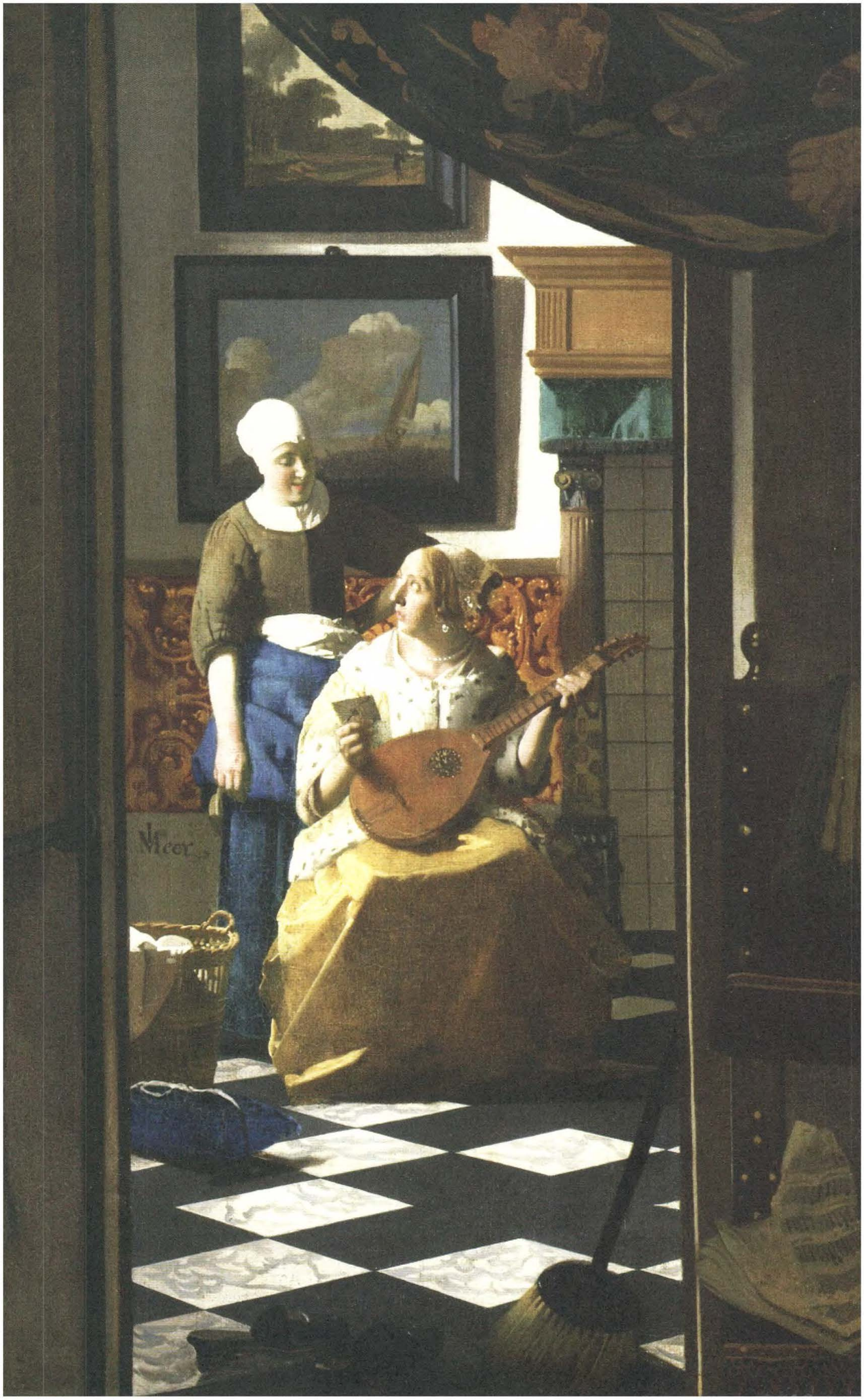
Subay ve Gülen Kız adlı eser, Hollanda Barok sanatının altın çağında yapılmıştır. Resimde iki figür görüyoruz; biri sırtı bize dönük bir subay, diğeri ise pencereden süzülen ışıkla yüzü aydınlanmış bir kadın. Dönem kıyafetlerinden yola çıkarak bu subayın, Hollanda Cumhuriyeti için çalışan denizci bir memur olduğunu söyleyebiliriz. Kadınsa muhtemelen bir hizmetçi. Kuzey Barok sanatının özelliklerini barındıran ve bu sebeple pek çok detay içeren resimdeki sahne, gündelik yaşamdan alınan ve dini bir alt metin yerine figürlerin duygularını aktarmaya çalışan bir kompozisyona sahip. Yani gördüğümüz her şeyi olanca dikkatimizle incelemeliyiz. Figürlerin konumları, yüz ifadeleri, etraftaki nesneler... Hepsi bizlere bir şeyler anlatmak üzere orada. Öyleyse figürleri inceleyerek çözümleme yapmaya başlayalım. Sanatçı, özellikle kadın figürü üzerinde yoğunlaşmamızı istemiş. Sol taraftaki pencereden gelen ışık doğrudan onun yüzüne düşüyor. Vermeer, oluşturduğu kompozisyonlarda ışığı genellikle buna benzer bir şekilde kullanmıştır. Soldaki bir pencere yardımıyla aydınlanan oda, onun kompozisyonlarında görmeye alışkın olduğumuz bir unsurdur.

Kadının kıyafetlerinden yola çıkarak onun bir hizmetçi olabileceğini düşünmüştük. Belki de eve misafir olarak gelen bu denizciyi, ev sahipleri gelene kadar ağırlıyordur. Ona içki ikram etmiş olacak ki kendi elinde de bir bardak görüyoruz. O zamanların hizmetçileri genellikle çalıştıkları evde yaşarlardı. Hayatları bu evden ibaretti. Pazar alışverişi haricinde dışarıya pek çıkmazlardı.

Kadın, subaya içki ikram etmiş, subay da genç kızın kendisine eşlik etmesini istemiş olmalı. Kız bu teklifi kabul etmiş; sohbet ve bu iyi giyimli subay hoşuna gitmiş ki gülümsüyor. Bardağı iki eliyle kavrayışına bakarak heyecanlı ve utangaç bir duruşu olduğunu söyleyebiliriz. Şimdi gelin etrafa bir bakalım. İlk dikkatimizi çeken şey harita sanırım...

Kuzey Barok ve Rönesans resimlerinin kenarında köşesinde bol bol harita görürsünüz. Özellikle de Hollanda'da yapılmışlarsa. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, o dönemin Hollanda'sı, büyük bir ticaret merkezi olma yolunda hızla ilerliyordu. Denizcilik de en büyük gücüydü. Bu yüzden denizcilikle ilgili ekipmanlar ve haritalar, resimlerde sıkça karşımıza çıkar. Ancak buradaki haritanın farklı bir anlamı daha var. Hayatı

birilerine hizmet etmekle geçen bu genç kızın gezeceği ve göreceği koca bir dünya olduğunu söylüyor bize. Bu subayla birlikte keşfedecek çok şeyin olduğunu anlatmaya çalışıyor. Subay figürü, burada bir sembol gibi işlenmiş. Arkası dönük ve sadece resmin amacına hizmet etsin diye yerleştirilmiş gibi duruyor. Pencere bile ondan daha dikkat çekici! Pencerenin anlamı da oldukça basit: Bu genç kız, pencereden uçmaya hazır bir kuş gibi... Arkasında onu bekleyen dünyanın hayaliyle, yüzünde kocaman bir umut, utangaç, çekingen ama hevesli bir şekilde, onu uzaklara götürecek adama hayal dolu bakışlar atıyor.



UMUT VE ÖZLEMLE YOLU GÖZLENEN SATIRLAR

AŞK MEKTUBU (1669)

JOHANNES VERMEER

Kuzey Barok sanatının en güçlü temsilcilerinden biri olan Vermeer'in yaptığı bu eserde, kapı eşiğinden anlık bir sahneye bakıyoruz; evin hanımına bir mektup gelmiş. Barok sanatın anlık ve teatral yüz ifadelerini vermekte bu kadar başarılı olması, dondurulmuş bir ânın ötesini görmemizi sağlıyor. Örneğin resmin perspektifi içinde, bizden oldukça uzakta olmalarına rağmen kadının hizmetçisine, "Ondan mı?" der gibi baktığını ayan beyan görebiliyoruz. Hizmetçinin yüzündeyse fazlasıyla samimi bir ifade var, anlaşılan evin hanımı ile arayı iyi tutmuş ve artık sırdaşı olmuş.

Eserin adı *Aşk Mektubu*, peki adını bilmeden baksaydık bu kompozisyondan böylesi bir içerik bekleyebilir miydik? Kuzey Barok sanatının detaycılığı ve sembolleri sevdiğini biliyorsak, neden olmasın. O hâlde evin içindeki tüm detaylara göz gezdirmeliyiz, çünkü her biri resmin anlatımını güçlendirip kompozisyonu destekleyecek.

İzleyeni içine çeken bir perspektifle yaratılan bu sahnede, kendimizi resmin içinde hissederiz, öyleyse bulunduğumuz noktaya en yakın yeri araştırarak başlayalım. Hemen sağ tarafımızda bazı notalar var. Kadının elindeki müzik aletine bakarak bunların aşk şarkıları olduğunu söyleyebilir miyiz? Muhtemelen evin hanımına doğru gidersek daha çok şey öğrenebiliriz.

Odaya adım atmak istediğimizde karşımıza çıkan ilk şey terlikler oluyor. Bu odanın özel bir bölge olduğunu anlamamız istenmiş. Ayrıca

terliklerin çıkarılmış olması bir cinsellik sembolüdür bu dönemde. Terliklerin yanındaysa bir süpürge görüyoruz; öylece bir kenara bırakılmış ve ortalık da biraz dağınık. Kuzeyli ressamların sık yaptığı bir şey bu. Ev işlerinin ihmal edildiği anlamına geliyor.

Resmin üç boyutlu mekân etkisi yaratan damalı zemininde yürüdüğümüzde evin hanımına ulaşıyoruz. Ressamın en ünlü tablosu, *İnci Küpeli Kız*'ı anımsatan takıların dikkatimizi çekmemesi olanaksız. Barok sanat, ışığı yansıtan ve parıldayan küçük huzmeleri çok sever. Vermeer, bu etkiyi inci kullanarak yaratmayı tercih etmiştir. Hoş bir gönderme, ne de olsa Barok, şekli bozuk inci anlamına gelen "barucca" sözcüğünden türemiştir.

İki kadının arkasında, duvarda asılı duran iki resim görüyoruz. Resimlerden birinde, fırtınalı denizde seyir hâlinde olan yalnız bir gemi var. Bu, fırtınalı bir aşkı sembolize ediyor olabilir mi? Ya da uzaklardaki sevgilisini bekleyen ve içinde fırtınalar kopan kadını temsil eden bir resim? Açık denizde, sevdiği adamın yokluğunda kendini yalnız hisseden bir kadını?

Diğer resimde ise uzaklara giden bir erkek figürü var. Muhtemelen bir gezgin. Mektubu yazanın uzaklarda olduğu, belki de hiç dönmeyeceği vurgulanmak istenmiş olabilir mi? Bu soruların yanıtını bilmiyor ve mektupta ne yazdığını en az evin hanımı kadar merak ediyoruz. Hizmetçi çoktan okumuş olabilir. Belki de bu yüzden gülüyordur. Belki de ressamın kafamızı karıştırmak için eklediği şeytani bir detaydır bu gülümseme. Mektup almanın, mektuplaşmanın ne anlama geldiğini bugün çok azımız biliyor. Yine de kadının hasreti ve umudunu içimizde hissediyor, tıpkı onun gibi, her satırını defalarca okuma isteğiyle biz de elimizi mektuba uzatıyoruz.

BİTMESİNİ İSTEMEDİĞİMİZ BİR TATİLİN DÖNÜŞÜ

KYTHERA ADASINA YOLCULUK (1717)

ANTOINE WATTEAU

Barok Dönemi'nin ardından, kasvetten, karanlıktan ve ciddiyetten sıkılan Avrupa insanının eğlenceli konulara, yasak aşklara, saray entrikalarına ve burjuva sınıfına yöneldiği periyoda Rokoko adı verilmiştir. Hem pek çok açıdan barokla benzerlik gösterir hem de oldukça farklıdır. En belirgin ayrışma ise inceledikleri konulardadır. Şimdi inceleyeceğimiz eser, Rokoko döneminin en iyi örnekleri arasında gösterilir.

Watteau, 18. yüzyılın en büyük ressamlarından biri kabul edilmektedir. Çalışmaları, Rokoko üslubunun gelişmesinde köklü bir etki yaratmıştır. Sanatçı, yaptığı resimlerle adından kısa sürede söz ettirmeye başlar ve akademi üyeliğine başvuru yapar. Akademi, Watteau'nun başvurusuna karşılık, eşi benzeri görülmemiş bir ayrıcalık yaparak sanatçıya istediği konuyu seçebileceğini bildirir. Beş yıl boyunca bu resim üzerine çalışan sanatçı, tahmin edebileceğimizden de zorlu bir süreçten geçer, hatta bu beş yıllık süre içinde birkaç kez intihara teşebbüs eder. Sonunda eseri bitirdiğindeyse yeni bir sanat anlayışının kapılarını açmış olur.

Rokoko ile birlikte moda olan *Fete Galante* yani *Soylu Şenliği* düşüncesini bu resimde net bir şekilde görebiliyoruz. Birbirinden gösterişli kostümler içinde açık havada, bahçelerde ve parklarda gezen figürler, bu dönemin en sık kullanılan ve sevilen betimlemeleridir; açık havada flört eder, romantik dakikalar yaşarlar. Müzik eşliğinde, tutkulu bir aşkla bahçelerde gezen, kaçamak yapan zengin insanları yansıtan resimlerdir.

Kythera Adası'nın bizdeki adı Çuha Adası'dır ve burası Yunan mitolojisinde aşk ve güzellik tanrıçası Aphrodite'in doğduktan sonra istiridye kabuğu üzerinde geldiği adadır. Yani bir nevi aşk adasıdır, diyebiliriz. Bu tema, resmin geneline hâkim olan düşsel ve teatral atmosfer ile uyum içerisindedir.

Resim, konusunu muhtemelen Fransız tiyatro yazarı Florent Dancourt'un "Üç Kuzen" adını verdiği, köylü gençlerin Kythera'da bulunan tapınağa ziyaretlerini anlatan komedisinden almıştır. Tabloda gördüğümüz figürler, tapınağı ziyaret etmiş olan zengin burjuva sınıfıdır. Geçirdikleri güzel saatler sona ermiş, dönüş yoluna çıkılmıştır.

Eserin en dikkat çeken figürleri kompozisyonun hafifçe sağ tarafında yer alan, arkasını dönmüş, geride bıraktığı adaya son bir kez bakıyormuş hissi veren kadındır. Bu kadın hasret ile adaya bakıyor. Sanki fırsatı olsa sonsuza kadar orada kalmak istermiş gibi. Aslına bakılırsa, basitçe arkaya

bakıp özlemle ve iç geçirerek adaya bakan bir kadından ötedir anlamı: Zamanın ve aşkın geçiciliği; güzelliğin, güzel günlerin sonlanacağına dair fiziksel bir formdur. Watteau sadece bu figürle verdiği bunca hissiyat ile ne denli güçlü bir ressam olduğunu gösteriyor bizlere.

Resmi biraz daha incelediğimizde onun ne kadar zeki bir sanatçı olduğunu anlamamızı sağlayacak diğer detayları da yakalıyoruz. Şimdi, tabloya bir kez daha bakıp gözlerimizi biraz daha sağa kaydıralım. Bu kez dikkatimizi çeken ilk şey, yeşilliklerde oturan bir çift oluyor. Birbirlerinde o kadar kaybolmuşlar ki, gruplarının giderek uzaklaştığından bihaberler. Şüphe yok ki bu resmin en âşık çifti onlar. Aphrodite heykelinin önünde tasvir edilmeleri de çok hoş bir nüans. Önlerinde duran küçük çocuk, onu uyarmak istercesine eteğini çekiştiriyor kadının, ancak bir cevap alamadığı belli. Çift, ânın tadını çıkarmak istiyor yalnızca. Onların solunda ise bir adam doğrulmuş, elinden tuttuğu eşini de ayağa kaldırıyor. Aslında bu yan yana konumlandırılmış iki çift, aşkın evreleri gibidir. Bazılarının ilişkileri yeni başlamış, bazılarınınki ise bir aşkın hatıralarından arda kalan dostluğa evrilmiş gibidir.

Soldaki kalabalık grup ise çoktan yola çıkmış. İçlerinde adanın yerel halkının da olduğunu görüyoruz. Bunlar, zengin âşıklara rehberlik yapan insanlardır. Onlar için her şey son derece sıradan görünüyor. Ancak kompozisyonun sağ tarafına yerleştirilen figürler ayrılığı zorlaştırıyor ve bizim de resimden kopmamıza engel oluyorlar.

Biten bir yaz aşkını anımsatan eser, aşkın ve ayrılığın acısını hissettirmekten çok uzak, hayali bir anlatım diline sahip. Kullanılan renklerin ve geçişlerin yumuşaklığı, sıcak ve huzurlu bir his yaratıp tablonun, zihninizde unutulmaz bir kareye dönüşmesini sağlıyor.

"HER DEFASINDA BU KEZ SONMUŞ GİBİ..."

YASAKLI KRALCI (1851)

JOHN EVERETT MILLAIS

John Everett Millais, Kraliyet Akademisi Okulları'nın önde gelen ressamlarından biridir. Gençlik yıllarında akademik eğitim alan sanatçı, burada öğrendiklerine aykırı resimler yaparak akademinin ciddi anlamda tepkisi çekti. Ardından akıl hocası olarak bilinen John Ruskin'in eski karısı ile evlendi ve akademiye bu evlilikle tamamen sırtını dönmüş oldu.

Yine de 1850 yılında dönüp dolaşıp akademik konulara ve üsluba geri dönerek tam anlamıyla Akademi üyesi oldu. Hatta basit bir üye olmak için fazla iyi resim yapması, onu akademinin başkanlığına taşıyacaktı.

Ön-Raffaelloculuk akımının en önemli isimlerinden olan sanatçının 1852-53 yıllarında yaptığı bu eser, İngiltere'deki iç savaş döneminde geçen bir olayı konu etmektedir. Worcester Savaşı'nın ardından ölüm cezasına çarptırılan bir kralcının, ağaç kovuğuna saklanarak hayatta kalmaya çalıştığını görüyoruz. Ona yardım eden kadın ise sevgilisi; kaçabildiği her an soluğu sevgilisinin yanında alarak onu hayatta tutmaya çalışır. (Sanatçı bu sahneyi kurgularken Vincenzo Bellini'nin *I Puritani* – Püritenler adını verdiği son operasından da epey etkilenmiştir.)

Kadın telaşlı bir şekilde ağaca doğru eğilip etrafı kolaçan ederken, bir yandan da sevgilisine karnını doyurması için yiyecek veriyor. Ağacın içindeki kaçak ise ona uzatılan yiyeceği alırken, bir yandan da sevdiğinin eline bir buse konduruyor.

Aşkını hayatta tutmaya çalışan kadının endişeli tavrı, adamın minnettar bakışları ve duygu yüklü, kaçamak öpücüğü, sahneyi son derece duygusal ve sıcak kılıyor. Burada kullanılan ağaç ise sanatçının yaşadığı bölgede bulduğu bir meşe. Ressam arkadaşı Arthur Hughes'u, bu meşe ağacının içine sokarak model olarak kullanmış.

Eser, sanat tarihi içinde çok büyük bir öneme sahip olmasa da sıcak atmosferi ve anlamı bakımından serüvenimizde uğramamız gereken kompozisyonlardan biriydi. Bizleri minnet, aşk, sevgi ve tehlikelere beraber göğüs germek üzerine düşünmeye zorladığı bir gerçek...

BATI SANATININ EN TUTKULU SAHNELERİNDEN BİRİ

ÖPÜCÜK (1859)

FRANCESCO HAYEZ

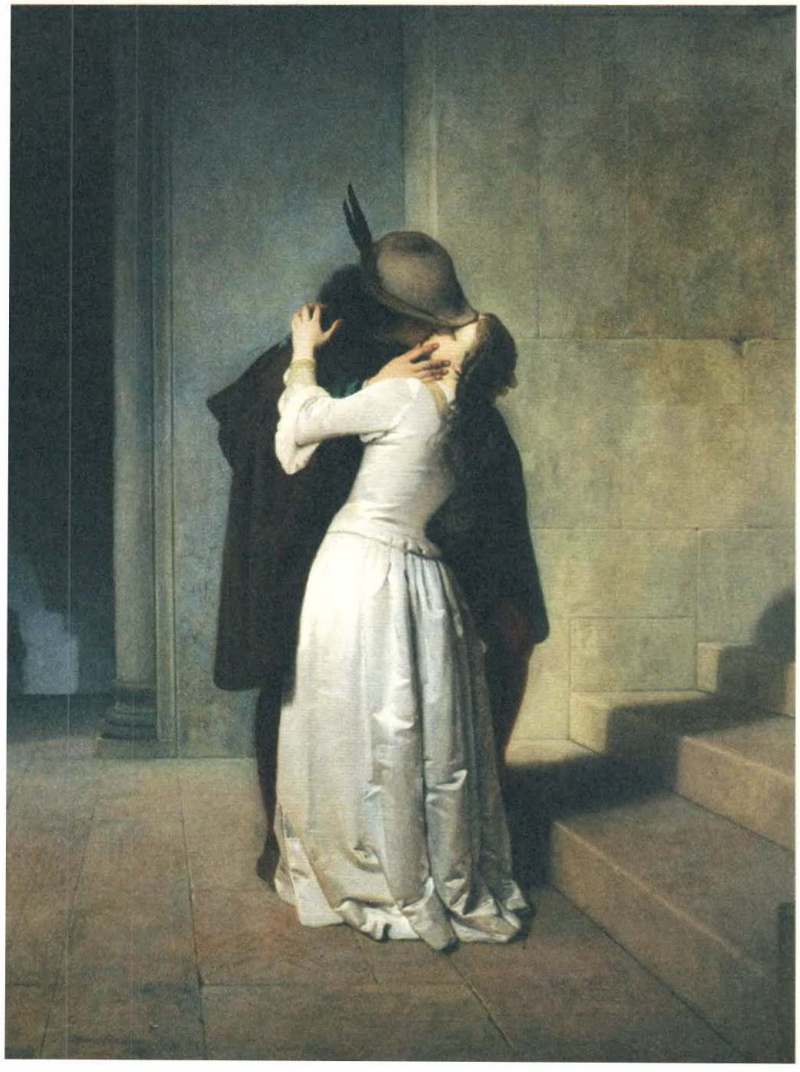
İtalyan romantizminin güçlü örneklerinden biri olan "*The Kiss*/ *Öpücük*" adlı resim, sanat tarihinin sembolik aşk sahnelerindendir.. Sanatçının en ünlü tablosu olan bu eser, içerdiği birtakım ikilemlerle oldukça ilgi çekicidir. Burada oldukça romantik ve sanki bir sahne performansı sergiliyormuşçasına öpüşen tutkulu bir çift var. Figürler ilk bakışta çok statik gözükseler de esere odaklandığımızda adamın aceleci tavrının farkına varıyoruz.

Figürlere baktığımızda aralarında ufacık bir boşluk bile bırakılmadığını görüyoruz; sanatçı onları bir bütün hâline getirmiş. Peki, birbirlerinden ayrılmak ve farklı yönlere doğru hızlı adımlarla yürümek üzere olduklarını nereden anlıyoruz? Adamın sol ayağı merdivenin basama-

ğında duruyor. Kadınsa ulu orta, yasaklı bir öpüşmenin verdiği gerginlikle kendini geriye atmış. Ressam, erkeğin yüzünü şapkası ile gizleyerek onun romantik duruşunu güçlendiriyor. Kadın, çekincelerine rağmen bu ânın bitmesini hiç istemiyor. Acaba kimdir bu adam ve kadın? Maalesef bu da bir gizem.

Resmi biraz daha inceleyelim şimdi. Sol alt tarafa baktığımızda bir gölge görüyoruz. Çifte doğru mu geliyor? Yoksa uzaklaşıyor mu? Bunu söylemek çok zor... Ancak resme bakanlar için bir gerilim kaynağı olduğunu söyleyebiliriz. İçimizi karartan, yakalanma riskini artıran bir figür. Diğer yandan karakterlerin zarif duruşları ve kadının güzel elbisesi, huzurlu ve doğal bir görünüm sunuyor.

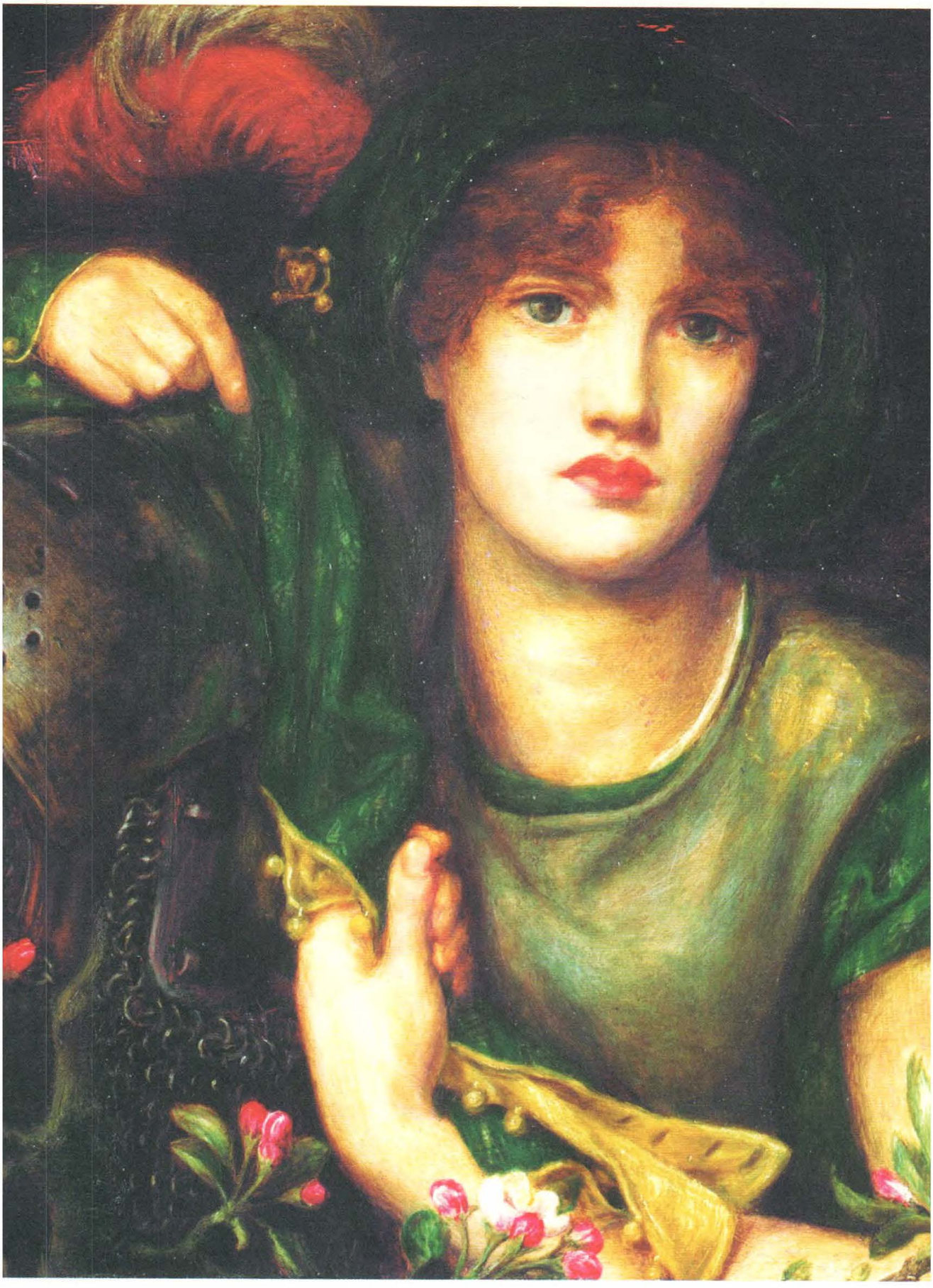
Elbiseden bahsederek önemli bir noktaya geldik. Bu bir 19. yüzyıl eseri olmasına rağmen figürlerin üzerindeki kıyafetler 14. yüzyıl İtalya'sına ait. İlginç bir tercih olsa da asıl dikkat çekici unsur, renk seçimleridir. Sanat tarihçilerinin büyük çoğunluğu, bu eserdeki kıyafetlerin İtalyan ve Fransız bayraklarına bir gönderme olduğunu düşünür, iki ülkenin yan yana savaştığı ve 1859 yılında son bulan Avusturya-Piyemonte Savaşı'na bir gönderme olabileceğini ileri sürer. Tabii, bunun sadece bir teori olduğunu aklımızda tutmamız gerek.



Sanatçı, ona büyük bir şöhret bahşeden bu kompozisyonu birkaç kez tekrarlamıştır. 1861 versiyonunda kadının giydiği elbisenin beyaz olduğunu görüyoruz. Burada birkaç fark daha var: Mesela, âşıklar bizden biraz daha uzakta duruyorlar. Genel olarak resimdeki ışık daha karanlık tonlarla verilmiş.

1867 versiyonunda ise kıyafetlerle yapılan "olası" bayrak göndermesi daha güçlüdür. Özellikle kırmızı, yeşil ve mavi göze çarpar. Ancak bu kompozisyona bariz bir farklılık daha bulunur: Merdivenlerde duran beyaz bir örtü. Beyaz, masumiyeti ve saflığı sembolize eden bir renktir. Belki de ressam gizlice öpüşen bu çiftin masumiyetine vurgu yapıyor ve bir gün kavuşmalarını dilememizi istiyor, kimbilir.

Ne olursa olsun, üç resim de gerilim ve huzurun kontrastını taşıyarak bizi sürekli kendine doğru çekiyor. Neden kaçtıklarını bilmediğimiz âşıklar için heyecanlanıyor ve endişeleniyoruz. Onların yakalanmasını istemiyor, soldaki karanlık figürün tam olarak ne yöne gittiğini kestirmeye çalışıyoruz. Tıpkı âşıklar gibi, bu ânın bölünüp bitmesinden korkuyoruz...



ÂŞIĞIN VEDASI

BENİM YEŞİL YENLİ LEYDİM (1863)

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Dante Gabriel Rossetti, Ön-Raffaellocu Kardeşler Birliği'nin kurucu ve öncü ressamlarından biridir. Yaşadığı dönemde, ressamlığı kadar yaşam tarzı ve çapkınlığıyla da adından söz ettirmiştir.

Kendinden sonraki nesilleri oldukça etkileyen sanatçı, sanatının ilk yıllarında anlatımcı bir dile sahipken, Chelsea'ye taşındıktan sonra daha metafiziksel konuları ele almaya başladı.

Akademi'den her zaman uzak olan ve hiçbir zaman kurumsal bir kimlik taşımayan sanatçının yaptığı resimlerde kadın, "ölümcül güzel" olarak yorumlandı. İnceleyeceğimiz eser ise onlardan farklıdır.

Sanatçı, 1863 yılında yaptığı bu eserin arkasına bir not düşmüş: "Miğferime bağladı yeşil yenini, aşkın tatlı şarabının tatlı yemini." Duygu yüklü bu resimdeki genç kız, savaşa giden şövalyesini uğurluyor. Bu aslında bir ortaçağ geleneğidir. Genç kızlar aşklarını itiraf etmek için şövalyelerin miğferlerine bir şeyler bağlarlar. Ön-Raffaellocu dönemin ustası olan sanatçı, model olarak, asistanının genç ve güzel eşi Mrs. Knewstub'ı seçmiştir.

Kadının iri, yeşil gözleri, sanatçıya ilham vermiş olabilir. Başlığında, yeninde, elbisesinde ve gözlerinde yeşilin her tonunu görmek oldukça güzel bir deneyim. Genç kadının yüzündeki ifade ise son derece dokunaklı. Aşkını bir bez parçasıyla itiraf ederken, savaşa giden sevgilinin bir daha dönmeyeceğinin farkında. Buruk ifadesiyle şimdiden yas tutar gibi bakıyor bize.

Sanatçı, resmin izleyicilerini şövalyenin bulunduğu noktaya konumlandırmış. Bunu göz önüne alarak esere bir kez daha dönünce, son bakışın acı hatırası içimizde yer ediyor.

KALIPLARI YIKAN AŞKLAR

UYKU
(1866)

GUSTAVE COURBET

Tuval üzerine yağlıboya olan bu eser, Paris'teki Petit Palais'de sergilenmektedir.

Sanatçının eserleri, genellikle sansasyonel olması ile bilinir; 1866 yılında resmettiği *Dünyanın Kökeni* ve *Uyku* adlı eserler bu savın en iyi örneklerindendir. İki resmin de ortaya çıkışı, Paris'te yaşayan bir Osmanlı diplomatı olan Halil Şerif Paşa sayesinde olmuştur. Bu tablolar, Paşa'nın siparişi üzerine yapılmıştır.

1866 yılında tamamlanan tablo, 1872 yılında sergilenmek üzereyken birileri tarafından polise şikâyet edilince izleyici karşısına çıkamadan sergiden kaldırıldı. Bir diplomat olmasının yanı sıra iyi de bir koleksiyoncu olan Halil Şerif Paşa'nın erotik resimleri sevdiği belli.

Esere bakar bakmaz tüm ifadeler, çizgiler, renkler ve kompozisyonun, erotizmi çağrıştıracak şekilde biçimlendirildiğini anlayabiliyoruz. Öte yandan şu da bir gerçek: Sanatçı, bu özel siparişleri resmederken halka açık alanlarda sergilenebileceklerini düşünmemiştir. Eserleri görecek tek kişi, siparişin sahibi Halil Paşa'dır ve tüm detaylar, onun beğenisine uygun olacak şekilde tasarlanmıştır.

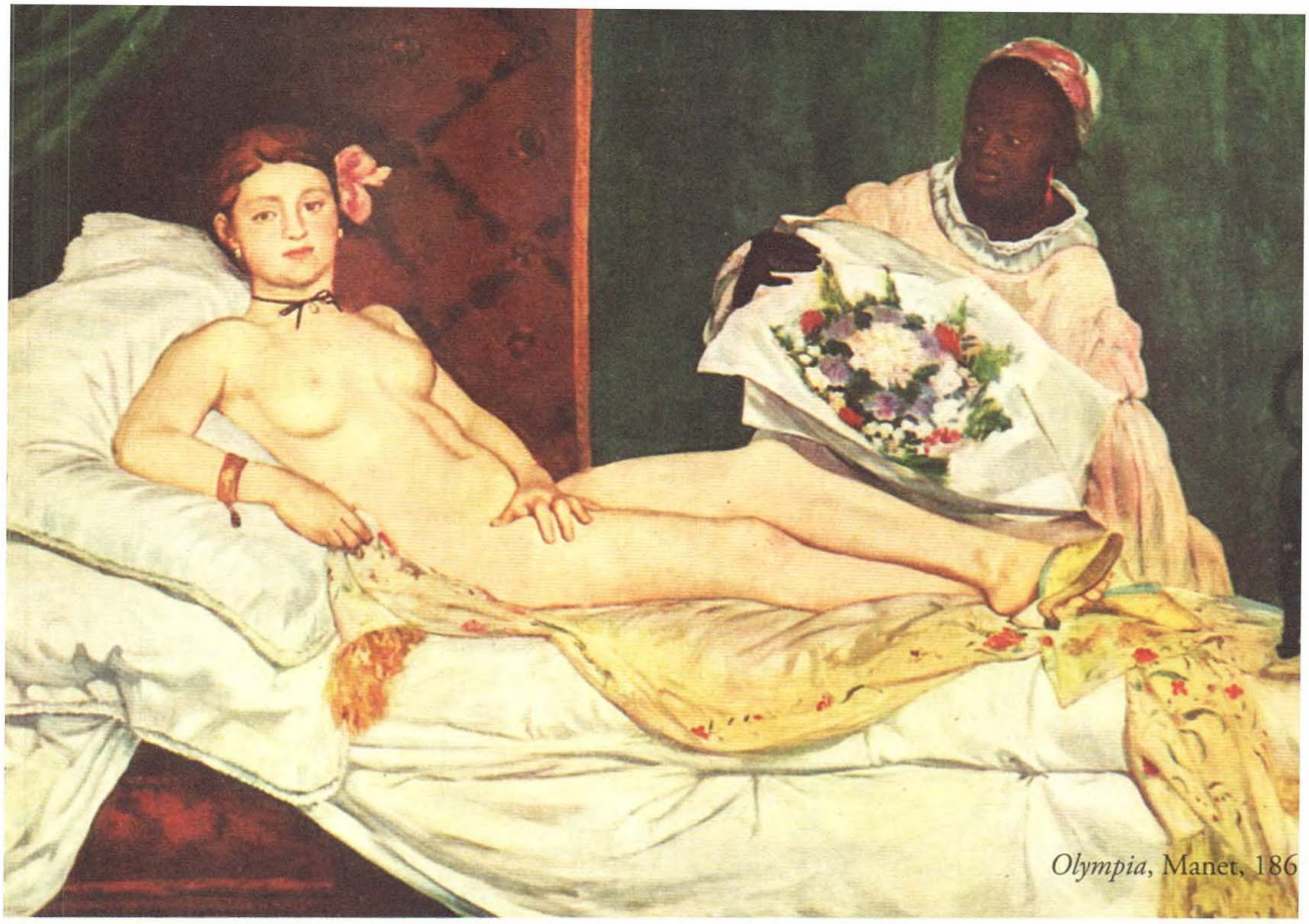
Tablodaki iki kadın, çırılçıplak, huzurlu ve erotik bir görünüm sunarak, gerçek ile rüya arasına sıkışmış gibi uyuyor. Az önce biten sevişmelerinin ardından birbirlerinin kollarında uyuyakalmış gibiler. Eser hem konusu hem de nü figürlerin Klasik Dönem resimlerinden farklı oluşuyla sayısız eleştirinin odağı olmuştur. Çünkü Édouard Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* ve *Olympia* adlı eserlerine dek, resimlerde gördüğümüz çıplak kadınlar, mitolojik ya da dini bir figürü temsil etmekteydi. David çırılçıplaktı ancak insanın mükemmelliğini yansıtan bir peygamber sembolüydü. Venüs ise

Botticelli'nin fırçasında, çırılçıplak, kızıl saçlı, utangaç bir bakireydi ve Hristiyanlığın güzelliğini/doğuşunu temsil ediyordu. Ancak Manet, az önce saydığımız iki eserle sanat tarihinde bazı şeyleri kökünden değiştirecekti.

Kırda Öğle Yemeği ve *Olympia*'da gördüğümüz çıplak kadınlar, birer tanrıça değildi. Din alegorisi yapılmıyordu. Sıradan ve erotizme teşvik edebilecek türden hayat kadını resimleriydi. Kısa zamanda diğer sanatçılar ve sanatseverler de bu yeni dili çok sevdiler ve Courbet, bu tip özel siparişler almaya başladı. İnsanlar erotik resimler görmek istiyordu.

Öte yandan, yapılan resimlerin hiçbirinin odak noktası çığ, duygu aktarımından yoksun bir erotizm değildi; Uyku adlı eserde bunu net olarak görebiliyoruz. Eserin gerçekten güçlü ve dramatik bir yönü var. Kadınlardan biri koyu, diğeri açık saçları ve teniyle hoş bir kontrast yaratıyor. İzleyici, birbirini seven iki kadının özel hayatına bir perdenin arkasından bakıyormuş gibi hissediyor. Sahnedeki dinginliğin, hararetli bir sevişmeden sonra geldiğini anlayabiliyoruz. İnci kolyeye bakın, şehvetli bir kavuşma ânında kopup dağılmış olmalı...

ırda Öğle Yemeği, Manet, 1863



Olympia, Manet, 186

Biraz da figürlerden bahsetmek gerek, ne de olsa sanat tarihinin en cesur kadınlarından ikisi... Açık tenli ve kızıl saçlı kadını tanıyoruz, kendisi İrlanda kökenli Joanna Hiffernan'dır. Courbet, çoğu eserinde bu kızıl saçlı güzel kadını model olarak kullanmış, ilham perisi hâline getirmiştir. Resimde dikkat çeken detaylardan biri de bir vazo dolusu çiçektir. Bu sembolizmin farklı bir versiyonunu Manet'nin *Olympia* adlı eserinde de görmek mümkündür. Vazodaki çiçekler cinselliğin ve cinsel zevklerin bir sembolüdür. Hatta birçok sanat tarihçisi tarafından rahme benzetilir. Bu da resimdeki kadınların cinselliğinin üremeye bir katkısı olmayacağına, yani çocuk sahibi olmayacaklarına yapılan bir göndermedir.

Bu ayrıca zenginliği de çağrıştıran bir sahnedir. Bunu sadece inci kolyelerle değil, perdelerin, çarşafların ve odadaki mobilyaların kaliteli görünümünden de anlarız. Hatta müsrifliğe varan bir hâl vardır bu mekânda; müsrif, zengin ve âşık kadınlar...

Uyku, sanat tarihindeki köklü değişimin habercisi olan bir eserdir. "Sanat, sanat içindir" yargısının yayılmaya başlayacağı bir dönemde, resimlerini kalıplardan sıyrılarak yapıp kendini özgürce ifade etmeyi benimseyen genç bir neslin, modern sanatın temellerini atacaktır. Bu nedenle resim tarihindeki önemi tartışmasızdır.

MUTLU AŞKLARIN ŞEREFİNE!

YPORT'TA DÜĞÜN YEMEĞİ (1886)

ALBERT-AUGUSTE FOURIÉ

Sanatçının empresyonist özellikler taşıyan bu eserinde, bir kır düğünü teması ele alınmış. Empresyonizm yani İzlenimcilik, ışığın anlık etkilerini hızlı bir şekilde tuvale geçirmeyi amaçlayan bir modern sanat akımıdır. Gün ışığını farklı açılardan ele alıp, açık havada ânı betimleyen ressamlar, ışığın figürler ve nesneler üzerindeki etkilerini tuvale yansıtırlar.

Işık ve gölgelendirme ile ilgili çeşitli çalışmalar yapan sanatçılardan biri olan Renoir, bu tarzı biraz değiştirerek açık havada anlık resimler yapmak yerine, stüdyosunda çalışıp gözleme dayalı eserler yaratıyordu. Özellikle kalabalık kompozisyonlarda, ağaçların yaprakları arasından figürlerin üzerine düşen ışık öbeklerini çok seviyordu. Bu uygulama pek çok sanatçıyı etkiledi. Tıpkı şu an eserini incelediğimiz Albert Fourié gibi.

Burada hoş bir kır düğününe davet ediyor sanatçı bizleri. Masaya doğru yürüdüğümüzde güzel havayı hissedebileceğimiz kadar iyi bir atmosfer oluşturmuş. Yaprakların arasından kurtularak figürlerin üzerine düşen ışık, dikkatlice ve ustalıkla işlenmiş. 19. yüzyılda, Fransa'nın Normandiya bölgesinde yaşayan taşralıların sade ve zarif düğünlerine şahitlik ediyoruz bu eserde.

O dönemlerde bu bölgede yer alan çok sayıda kır evinden birinin yeşil bahçesinde toplanmış figürler. Sanatçı, tuvaliyle orada bulunmak yerine, muhtemelen bir fotoğraftan yola çıktığı bu eseri stüdyosunda yapmıştır.

Sofra oldukça zengin görünüyor. Ancak insanlar o kadar değil. Elbette çok şıklar ama kıyafetlerine bakarak orta sınıftan, mütevazı insanlar olduklarını söyleyebiliriz. Şatafatlı değil, sade, şık ve çok güzel. Ressam, insanın içine neşe veren ışığını figürlerin üzerine ve son derece güzel görünen sofraya büyük bir ustalıkla düşürmüş.

Sofraya yakından bakalım, acaba düğün yemeğinde neler var? Dolu dolu görünse de esasen oldukça sade bir düğün sofrası olduğu söylenebilir. Ana yemek, kızarmış hindi ve yanında şarap. Geri kalanı da mezeler ve ara sıcaklar. Yeşilliklerin ortasına kurulmuş beyaz örtülü masa ve üzerindeki koyu renk yiyecekler, olduğundan daha zengin bir sofra gibi gösteriyor onu. Şaraplar bir hayli azalmış. Artık yemeğin ve düğünün sonlarına gelindiğini böylece anlıyoruz.

Kompozisyonun sağında gelin ve damadı görüyoruz. Arkalarında bir örtü var; aslında örtünün üzerinde çiçeklerden bir taç olması ve bunun tam da gelinin tarafına denk getirilmesi gerekiyordu. Fakat "Günün Kraliçesi" sembolizasyonunu bu resimde göremiyoruz. Bu detay bile düğünün sade, samimi ve aile arasında olduğunun bir kanıtı. Gelinin yanında aile büyüklerinden biri yer alıyor ve bir yandan ağzını silerken bir yandan da kadeh kaldırıyor. Bu genç çifte mutluluklar dileyecek muhtemelen, belki de az önce dilemiş. Gelin de çok mutlu görünüyor ve bu erkek figürü ile kadeh tokuşturuyor.

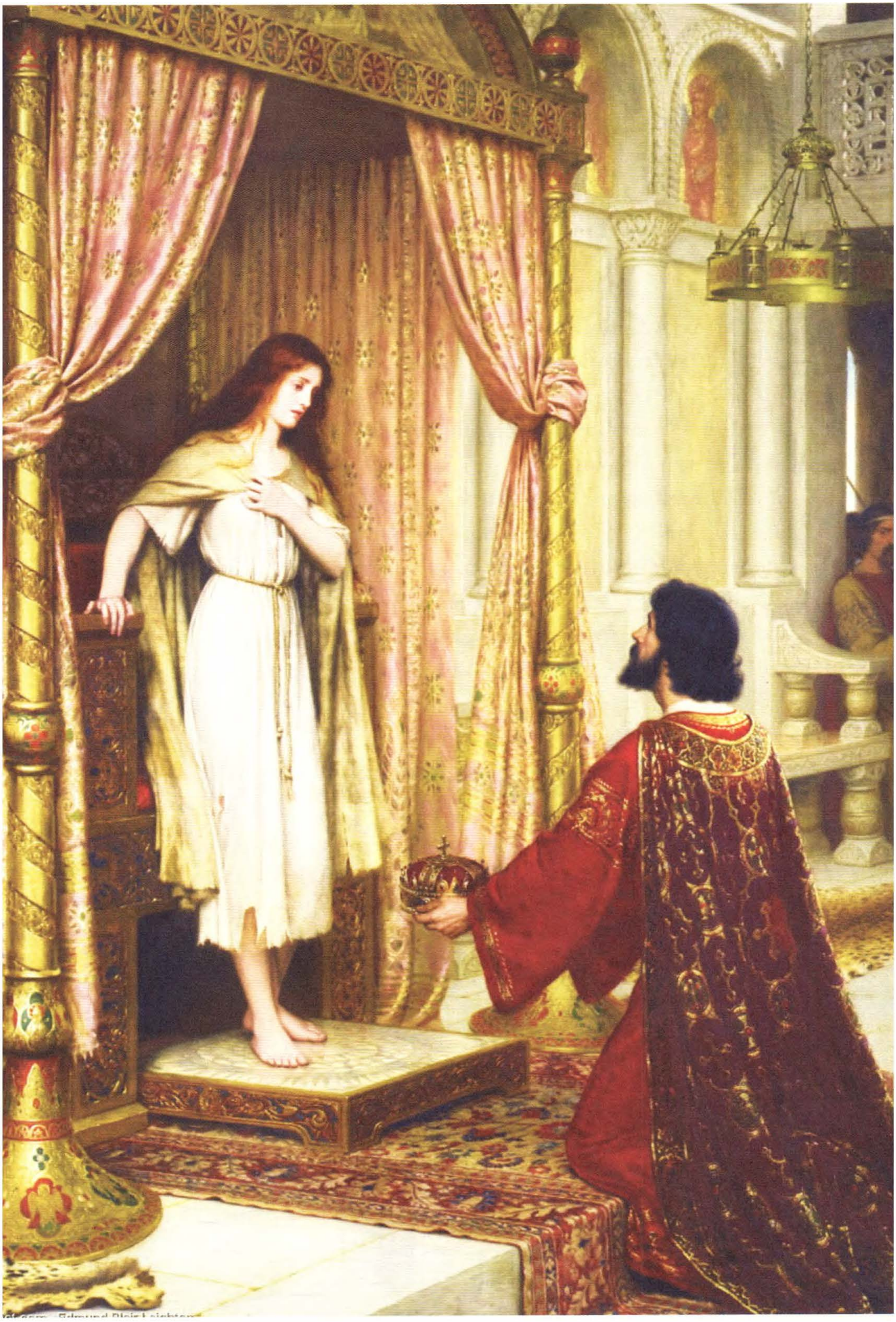
"PERİ MASALLARINDAKİ GİBİ..."

KRAL VE DİLENCİ (1898)

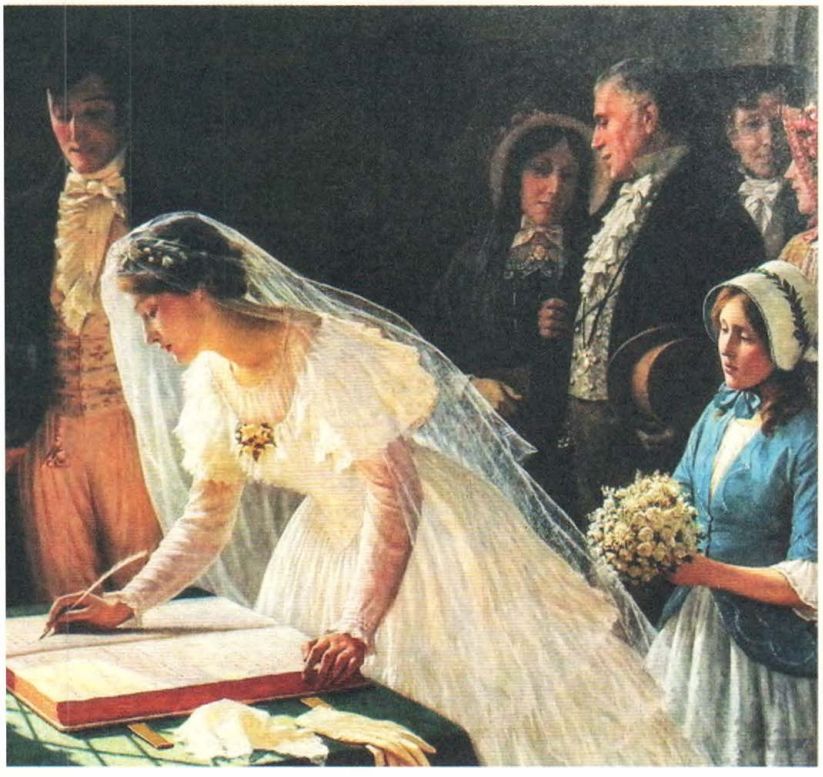
EDMUND LEIGHTON

Aşk sahnelerinin ünlü ressamı Leighton'ın bu eseri, ilhamını eski bir hikâyeden almıştır. Öyküleri bir 16. yüzyıl baladında geçen bu figürler, Kral Cophetua ve onun sokaklarda bulduğu aşkı.

Kadınlara ilgisi yokmuş gibi görünüp kimseyle evlenmek istemeyen bir kraldır Cophetua, ancak bir gün sarayın penceresinden dışarı baktığı sırada sokakta dolaşan bir dilenci görür. O anda nefesi kesilen kral, kadını bulmaya karar verir. Hemen dışarı çıkar ve yere para atmaya başlar. Böylece ne kadar dilenci varsa kralın etrafında toplanır. O sırada kalabalığın arasında beliren kadın öne doğru çıkar. Kral herkesin içinde ona karısı olmasını istediğini söyler. Kadın da kabul eder. Daha sonra sarayda yaşamaya başlayan kadın eski günleri unutur ve dilenciliğin kötü anıları silinip gider. Halk tarafından da çok sevilen bu çift mütevazı, sevgi dolu bir hayat yaşadıktan sonra ölür ve aynı mezara gömülürler.



Sanatçının ele almak istediği sahne, kralın kadını ilk gördüğü ya da kalabalıklar içinde onu arayıp bulduğu an değildir. Burada, dilenci kadının tahta oturmak üzere olduğu ana tanıklık ediyoruz. Şaşkın ve ürkek bir şekilde, önünde eğilerek ona tacını uzatan krala bakıyor. Üzerinde hâlâ sokaklardayken giydiği kıyafet var. Kral onu ilk gördüğünde dikkatini çeken de bu sadelikmiş; sanatçı, buna bizim de tanık olmamızı istiyor. Çıplak ayakları, etek uçları yırtık beyaz elbisesi, bakımsız, hırpani saçları ve tedirgin ifadesi ile karşısında diz çöken kralın gerçekliğini sorgular bakışlar atıyor neredeyse. Kadının doğallığı, ortamın şatafatıyla müthiş bir tezat yaratıyor. Kral ise gösterişli ve kırmızı kıyafeti, altın işlemeli peleriniyle saray hayatının ayrıcalıklarını sergiliyor. Kompozisyonun en sağında, köşeye sıkıştırılarak betimlenenlerse saraylılar. Onların bu kompozisyon içinde yer almaları çok şey anlatıyor aslında; kötü bakışlarından bu evliliği onaylamadıklarını, hatta çirkin veya yakışıksız bulduklarını hissediyoruz. Küçümseyen, sevimsiz bakışlar bu çiftin, kral ve kraliçe olsalar bile zorlu bir başlangıç yaptığını, bunun bir peri masalı olmayacağını anlatıyor. Ne var ki bu Külkedisi bir gün, halk tarafından sevilen bir kraliçeye dönüşüyor. Bunun, önyargılarımızı sorgulamamızı isteyen bir eser olduğu şüphe götürmez. Diğer yandan, vermek istediği mesaj da oldukça açıktır: Aşk engel tanımaz!



1920 yılında yaptığı *Evlilik İmzası* adlı eserle ise evliliğin en kısa ama en özel anlarından birine götürür bizi Leighton. Birazdan eşi ilan edilecek kadının imza atışını izleyen adamın yüzündeki heyecan ve mutluluğu hissedebiliriz.

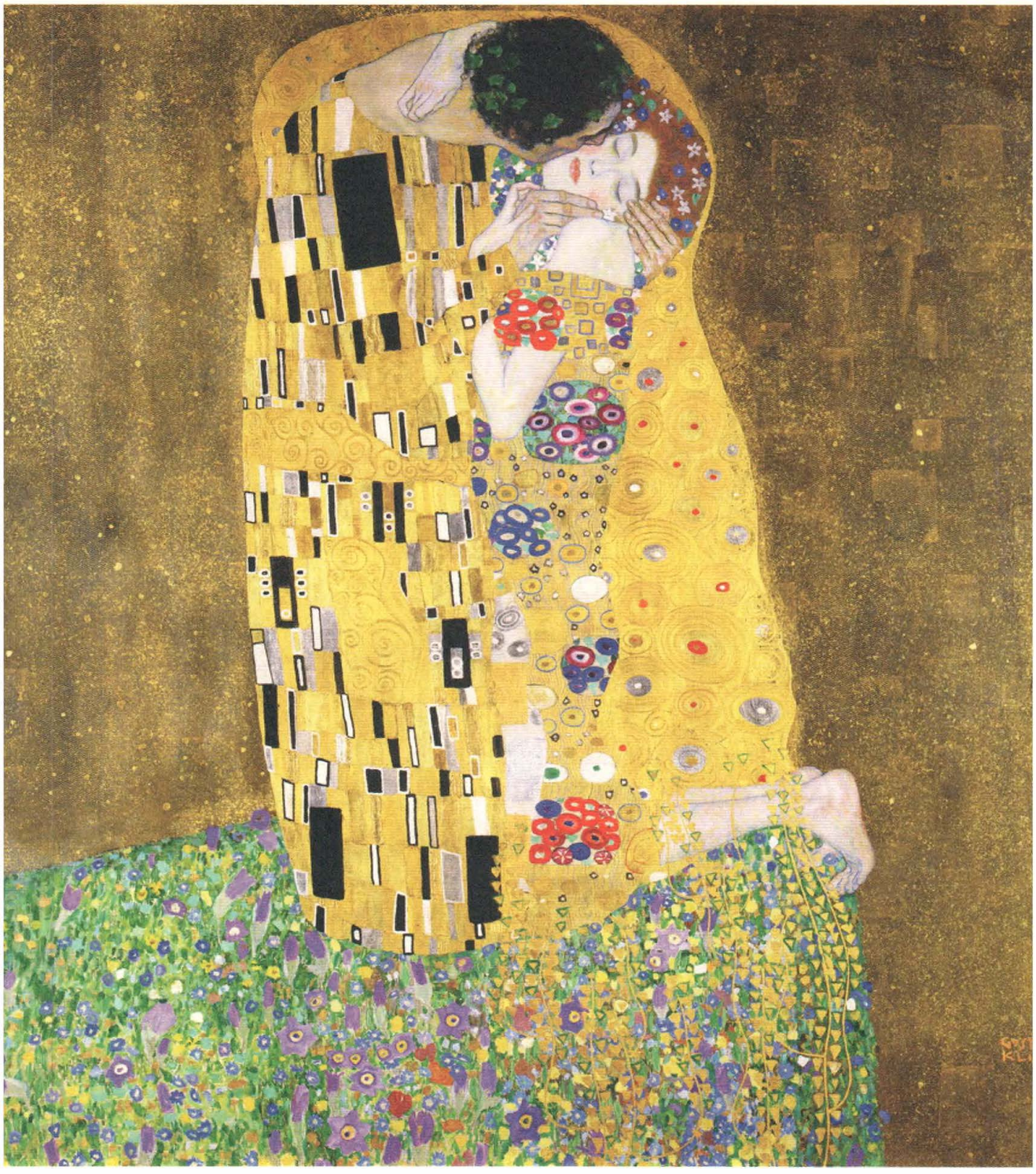
1900 yılında yaptığı *God Speed!* adlı eserinde, duygu yüklü anlatımıyla izleyeni vuran, oldukça etkileyici bir kompozisyon yaratmıştır. Askerin, kendisini yolcu eden kadının yüzüne bakışında, bunun bir son olduğunu bildiğini hissettiren bir hava var. Kadınsa artık bakmaya bile dayanamayacak hâlde anlaşılan… Çaresizlikle gözlerini kapatmış. Belki de sevdiği adamı son yolculuğuna uğurluyor. Sanatçı, çiftin yaşadığı bu dramatik ânı yakalayıp zamanı durduruyor ve hissedilen her şeyi bize aktarabilmek ümidiyle tuvaline aktarıyor. Kadın, adamın koluna bir şalı bağlarken, ortam son derece sessiz gözüküyor. Bu da ölüm sessizliğinde yürüyen askerlerin geri dönmesi için âşıkları tarafından uygulanan bir gelenek.

Sanatçı, aşkın dramatik yönlerini kurgularken gösterdiği ustalığı, heyecan ve merakla örülü anlarını aktarırken de sergiliyor. 1890 yılında resmettiği *Evet mi? Hayır mı?* adlı eserde, erkek figürün heyecanı ile kadının sakinliği arasındaki kontrast bizi sahnenin içine çeker. Sanatçının diğer tablolarında olduğu gibi, kısacık bir ânın sonsuza dek sürecek yankısında hapsolmuş hissederiz kendimizi. Tıpkı eserdeki erkeğin, kadının dudaklarından çıkacak tek bir fısıltının özlemine hapsoluşu gibi...

Sanatçının bir diğer destansı aşk sahnesi ise 1909 yılında yaptığı *Gölge* adlı eseridir. Tablo, konusunu bir Antik Yunan efsanesinden almaktadır. Korinthli bir kadın olan Debutades'in bu romantik sahnesi her açıdan etkileyici. Debutades ve sevgilisi savaş yüzünden ayrılmak zorunda kalırlar. Adamın savaşa gitmesi gerekmektedir. Beraber son bir gece geçirirler. Karanlık odaları tek bir kandille aydınlatılmıştır. O sırada sevdiği adamın duvardaki gölgesini gören Debutades, gölgeyi resmetmek ister. Sevdiği gelene kadar odadaki bir hayalet gibi tutacaktır onu. Tabii dönebilirse...

Leighton'ın bu hikâyeyi bambaşka bir betimlemeyle yansıttığını görebiliyoruz: Efsanedekinin aksine, bir dış mekân kompozisyonundayız. Bu arada, eserin ilhamı olan efsane Antik Yunan'dan kalma olmasına rağmen tabloda bir ortaçağ kalesi ve kostümleriyle karşılaşıyoruz. Sanatçı, antik dönemde geçen bir hikâyeyi ortaçağ atmosferine uyarlamış. Gün ışığının etkisiyle askerin duvara yansıyan gölgesi, sevdiği kadın tarafından ölümsüzleştiriliyor. Asker figürünün yüz ifadesi çok dikkat çekici ve oldukça etkileyici; endişeli görünüyor ama kararlı ve güçlü durmaya çalışıyor. Sanki usta bir ressam tarafından portresi yapılıyormuş gibi, gururla poz verip dik dursa da yüzüne baktığımızda çıkacağı yolculuğun ve onu bekleyen ayrılığın estirdiği hüzün dolu rüzgârı hissedebiliyoruz.

Kadınsa gölgenin dış hatlarını resmetmeye henüz başlamış. Ancak acele etmesi gerek. Çünkü sevdiği adamı denizlerin ötesine götürmek için bir yelkenlinin kıyıya yanaşmış olduğunu görebiliyoruz.



KADINLAR, KIZIL SAÇLAR VE KEDİLER

ÖPÜCÜK
(1907-08)

GUSTAV KLIMT

Sanat tarihine adını "altın" harflerle yazdıran biri varsa o da Gustav Klimt'tir. 14 Temmuz 1862 tarihinde, Anna Klimt ve kuyumcu Ernst Klimt'in ikinci çocuğu olarak dünyaya gelen Gustav, yaşadığı dönemin en popüler sanatçılarından biri olmuştur.

Henüz çocukluk yıllarında yaptığı resimlerle ileride büyük bir ressam olacağının işaretlerini vermişti. 1876'da Viyana'daki Sanat ve Zanaat Okulu'nda eğitime başladı ve kısa süre sonra okulun en popüler öğrencilerinden biri hâline geldi. Klimt, yeteneği, farklı karakteri ve şeytan tüyüyle diğer öğrenciler arasından sıyrılıyordu. Akademik eğitime ve sanata hayran olan, bu eğitimin mutlaka alınması gerektiğini düşünen sanatçı, konularını tarihi olayların belirlediği resimleriyle epey meşhur olan Hans Makart'tan resim dersleri aldı.

Henüz onlu yaşlarındayken erkek kardeşi Ernst Klimt ve okuldan arkadaşı olan Franz von Matsch ile "Fikir Birliği"ni oluşturdu. Bu gençler yetenekli, hırslı ve yaratıcıydı. Ekibin lideri olan Klimt, kariyerinin en önemli işlerinden birini bu ekipteyken almıştı: Dönemin en gösterişli yapılarından biri olan yeni *Burgtheater* (Avusturya Ulusal Tiyatrosu) ve *Kunsthistoriches*'in (Sanat Tarihi Müzesi) dekorasyon ve süsleme projeleri.

Bu sırada sanat tarihinin öyküsü yeniden şekilleniyor, Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde yeni gelişmeler yaşanıyordu. Modernizm, her alanda olduğu gibi sanat alanında da etkili bir şekilde yayılıyordu. Modern sanatçı kavramı, Batı'daki akademilerin yeni düşmanı olarak her geçen gün daha

da güçleniyordu. Akademik kuralları bilinçli olarak ihlal etmek isteyen modern sanatçılar, farklı manifestolar yayınlıyor, gruplar oluşturuyor, sanatlarını özgürce yapma arzularını haykırıyorlardı.

Zamanla, Avusturya ve Almanya'da sezesyon yani "ayrılma" hareketleri baş gösterdi. Bu ayrılık elbette akademik sanata karşı bir tepkiydi. Yenilikçi düşünceler, sanat tarihinin gelmiş geçmiş bütün kural ve kanunlarından ayrılmak, hatta kopmak istiyordu.

Önce Münih Sezesyonu başladı. Önderi, sembolist ressam Franz von Stuck idi. Bu ayrılma 1892 yılında gerçekleşti ancak beklenen ilgiyi göremedi. Hemen sonrasında Viyana'da çok daha etkileyici, çarpıcı ve zengin bir sezesyon doğdu, lideri de sanat tarihinin en ünlü ressamlarından biri olan Klimt'ti.

Art Nouvea'dan çok etkilenen Klimt, aynı zamanda empresyonizm, Japon baskı sanatı, Klasik Yunan Sanatı, Bizans ve Antik Mısır sanatından aldığı ilhamla sıradışı bir sanat sentezi meydana getirmişti. Sanatı, hem dekoratif hem de gerçekçi bir görüntü sunması bakımından izleyiciye benzersiz bir görsel ziyafet sunuyordu. Ancak resimleri erotik ve pornografik bulunduğu için ciddi eleştiriler aldı. Her şeye rağmen modern sanatın en büyük sanatçıları arasına adını yazdırmayı başardı.

En meşhur eseri olan *Öpücük*, o dönemin sanatseverleri için oldukça ilgi çekici ve tuhaf bir resimdi. Klimt bu resmi yapmadan önce uzun yıllar birbirine sarılan figürleri içeren kompozisyonlar denemişti. Özellikle de 1902 yılında Viyana'da bulunan *Secession* binası için yaptığı üç parçalı, yirmi dört metre uzunluğundaki *Beethoven Frizi* eserinin *Neşeye Övgü* adlı üçüncü bölümünde gördüğümüz, birbirine sarılmış çift bu meşhur eserin ilk denemeleri olarak kabul edilebilir. *Neşeye Övgü*'de karşımıza çıkan bu çiftin bulunduğu bölüm, *Tüm Dünyaya Öpücük* adını almıştı.

Peki, bu resmi böylesine başarılı kılan nedir?

Öncelikle benzersiz bir zenginliğe sahip olduğunu görüyoruz. Bu zenginlik hissini veren ise gösterişli altın rengi. Ravenna'da gördüğü altın Bizans mozaiklerinden etkilenen sanatçı, çocukluğunda kuyumcu olan babasının yanında çalışırken öğrendiği altın işçiliğini modern sanatın yeni anlatım dili olarak bize sunuyordu. Bu sıradışı uygulamayla, resim sanatında "Altın Çağ"ı başlatan da kendisidir.

Klimt, bu yeni dönemi başarılarla dolu bir serüven olarak yaşamıştır. 1908 yılında *Sanat Gösterisi* adlı bir sergide yer alan ve ağır eleştirilerin hedefi olan eser, sergiyi ekonomik bir fiyaskoya çevirir belki ama o dönem modernist düşünceye sahip olanlar, resimde kullanılan ilginç tekniklerin ve üstün niteliklerin farkına bu sayede varırlar. Sergi sona ermeden Avusturya hükümeti tabloyu *ulusal eser* ilan eder ve resmi satın alır.

Resim pek çok kişi tarafından aşkın, tutkunun ve erotizmin dekoratif ve gösterişli bir anlatımı olarak kabul edilir. Klimt özel hayatında da aşk, tutku ve erotizm üçgeni arasında yaşayan bir ressamdır. Bunun sanatına yansıması da oldukça doğal. Kadınlara düşkünlüğü ile bilinen Klimt'in en büyük zaafı kızıl saçlı olanlaradır. Bir de kedileri çok sever. Stüdyosunda onlarca kedinin ve kadının bir arada gezindiği, kadınların da tıpkı kediler gibi stüdyonun içinde çırılçıplak uzandıkları, buldukları yere kıvrılıp poz verdikleri bilinmektedir. Klimt ise resimlerini yaparken üzerine sadece bir entari giyer ve bu erotizm dolu ortamı kendi parlak düş dünyası ve yaratıcılığıyla harmanlayıp tuvale aktarır.

Cinselliğe epey düşkün olan sanatçının diğer bir özelliği de sessizliğidir. Aklından neler geçtiğini kimseye söylemez. Kendisini ya da sanatını anlamak isteyenlerin sadece resimlerine bakması gerektiğini söyler. Bunun zekice bir yöntem olduğunu kabul etmeliyiz, çünkü bu açıklamayla birlikte bilinmezliğin çekiciliği devreye girer. Böylece resimle sizin aranızda bir alışveriş başlar. Tahminler yürütür, teoriler üretirsiniz. Çözümlemeye yardımcı olacağını umduğunuz insanlarla paylaşırsınız ki, konu Klimt olunca epey kalabalık bir gruba ihtiyacınız olacaktır. Merak büyüdükçe popülerlik de artar. Belki de *Öpücük*, popülaritesinin bir kısmını bu gerçeğe borçludur.

Resim hakkında bilinmeyen çok şey var, yine de birçok araştırmacı mantıklı teoriler geliştirmeyi başarmıştır. İlk olarak eserin isminden başlayalım: Bugün *The Kiss*/*Öpücük* adıyla bildiğimiz eser, ilk sergilenişinde *Âşıklar* ismiyle sunulmuştu. Yani bu sahnede kesinlikle bir aşk hikâyesi var; bunu görmekle kalmıyor, hissediyoruz da. Peki, Klimt'in ilerleyen yıllarda tablonun adını değiştirmesindeki sebep neydi? Bu sorunun yanıtını kimse bilmiyor. Emin olduğumuz şey, bugün aşkın ve şehvetin ikonu olarak tanımlanan eserin popüler kültürü derinden et-

kilediğidir. Öyle ki onu hemen hemen her yerde görebilirsiniz. Çantalar, defter kapakları, kıyafetler ve hatta iç çamaşırları... Bütün bunların altında bilinmezliğin çekiciliğinin önemli bir etkisi var, çünkü resimde nelerin döndüğünü anlamak çok da mümkün değil. Hatta baktıkça daha da kafa karıştırıcı bir hâle geliyor. Bu bir aşk sahnesi mi? Yoksa adam kadını zorla mı öpüyor? Esere baktığımızda altın gibi parlayan güçlü bir kompozisyon ile karşılaşıyoruz. Bir çift var. Bir araya gelmiş, birbirlerine dolanmış ve bir "şeye" dönüşmüşler. Pek çok sanat tarihçisi bu figürlerden bahsederken "organizma" sözcüğünü kullanmaktadır. Öpücüğün etkisiyle sıcak, ışıltılı, bildiğimizden çok farklı bir dünyaya geçmiş gibidirler. Eğer bu açıdan bakarsak fantastik dünyayı görselleştirmek isteyen sembolist resimlere bir örnek olduğunu da söyleyebiliriz.

Kadın ve erkeğin bedenleri garip bir örtüyle örtülmüş. Ancak ikisi de aynı örtünün içinde değil. Bunu üzerindeki bezemelerden anlıyoruz. İşte bu bezemeler Klimt sanatının en güçlü yönlerinden biridir. Bunların da boşuna, sırf görsel bir katkıda bulunmaları için yapılmadığı ortada. Kadının üzerindeki yuvarlak bezemeler kadın cinsel organını, erkeğin üzerindeki dikdörtgen ve uzunlamasına olan bezemeler ise erkek cinsel organını betimliyor.

Yürek yaprağı ise sık sık tekrarlanan başka bir sembol olarak çıkıyor karşımıza. Bu yaprağın dalları, antik dönemlerde doğurganlığın sembolüydü. Buradaysa sadece doğurganlığa atıfta bulunmayıp sonsuzluk ifadesine dönüşüyor. Yürek yaprağının dallarına bakın, kadının çıplak ayalarına nasıl da dolanmış...

Sahne sadece atmosferi bakımından değil, hem bu sembollerinin anlaşılmazlığı hem de figürlerinin duruşları sebebiyle esrarengizdir. Mesela, erkek figürüne baktığımızda yüzünü göremiyoruz. Klimt'in buna benzer sahnelerde sıkça başvurduğu gizemli tekniklerden biridir bu. Erkeğin yüzünü göremeyişimiz kadının yüzüne daha çok önem vermemize sebep oluyor. Kadının ifadesi ise sorular sorduruyor bize: Eğer bu aşk ve huzur dolu bir sahneyse kadın neden bu kadar ilgisiz? Dikkat ederseniz başı sanki kesilmiş gibi, son derece rahatsız edici bir şekilde duruyor. Hemen ardından erkeğin duruşunda da bir tuhaflık olduğunu fark ediyoruz.

Kadının yüzü ve elleri dışında ayaklarını da görürken, erkeğin ayaklarını görmüyoruz. Kadın dizlerinin üzerinde. Erkek ise ayakta ama kadını öpebilmek için ona doğru eğilmiş. Hatta basit bir eğilme eylemi değil

bu. Son derece rahatsız bir duruşu göze aldığı besbelli. Bu da akıllara, "Bu gerçek ve karşılıklı bir aşkın doğaüstü anlatımı değil mi?" sorusunu getirebilir. Pek çok araştırmacıya göre burada bir zorlama var. Kadının dudaklarını ve gözlerini sımsıkı kapatmış olması, zorla öpüldüğüne bir işaret olabilir. Çenesini kavrayan elden kurtulmak istemesi de olası. Adamın boynuna attığı eliyse neredeyse kapalı. Yani kendini öpmek isteyen erkeği ensesinden tutup kavramıyor, arkadaki uçuruma yuvarlanmamak adına, ona mecburen tutunuyor gibi.

Adamın başındaki defneyaprakları ise Klimt'in mitolojiye olan merakından ileri geliyor. Belki de bu mitolojik bir anlatının modernleştirilmiş versiyonudur ve anlamlandırmak da bu yüzden zordur. Antik Yunan mitolojisinde güzeller güzeli peri kızı Daphne, peşine düşen Apollon'dan kaçarken Toprak Ana Gaia'ya dua etmiş ve bir ağaca dönüşmüştü. Yeni bedeni olan defne ağacı da Tanrı Apollon tarafından zafer sembolü olarak kutsanmıştı. Zafer kazananların defne yaprağından taçlar takması bundandır; Tanrı Apollon'un büyük aşkını anıp onu onurlandırmak için.

Tablodaki erkek figürünün başındaki defne yaprakları, bize bu sahnenin Daphne hikâyesine bağlanabileceği fikrini verebilir. O zaman, sahnede ilk bakışta fark edemediğimiz bu gerilimli atmosfer daha anlaşılabilir hâle gelecektir.

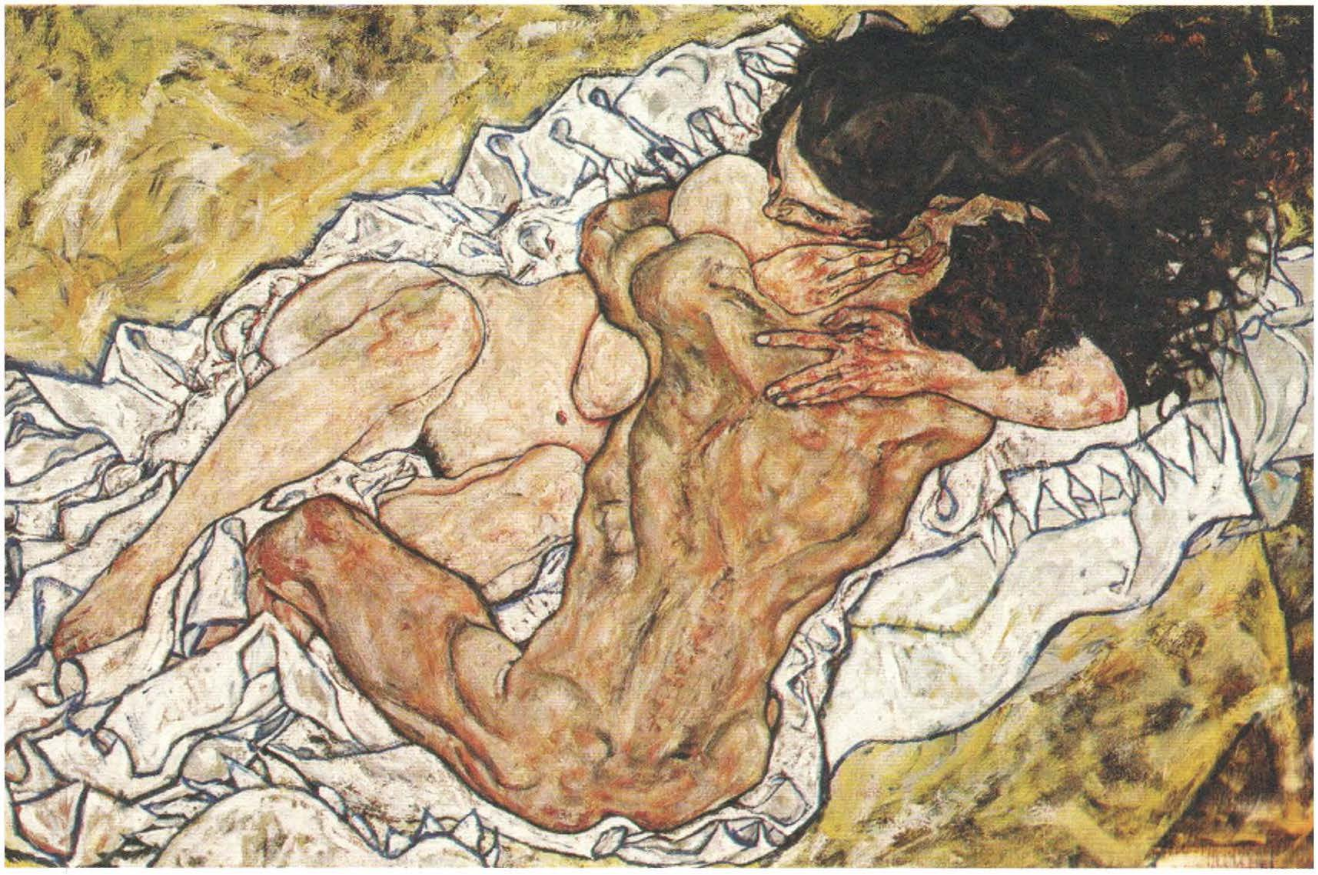
Bilinmezliği bir silah gibi kullanmasının yanı sıra aşkın aldatıcılığının da sembolüdür bu eser. Ona ilk kez baktığınızda gizemli, sıcak, huzurlu ve gösterişli bir aşk sahnesi görüyorken, figürleri incelemeye başladığınızda gerilimli atmosferi ile aşkın nefrete, yok oluşa, baskıya, korkuya ve hatta ölüme dönüşebileceğini anlatan, aşk kadar dengesiz bir alt metinle karşılaşırsınız.

Aşk biraz da merak olsa gerek. Merak ettiğimiz insanların ya da kavramların peşinden büyük bir aşkla koşarken, onları tüketmeye, yok etmeye çalıştığımızı fark etmiyor, onlara dair ne varsa öğrenmeye çalışıyoruz. Bunu başardığımızdaysa bütün çekiciliklerini kaybedip güzel ya da kötü birer hatıraya dönüşüyorlar. Belki de *Öpücük* adlı eser hakkında bir şeyleri bilememek, ona olan sevgimizin tükenmemesine ve onu dünyanın en meşhur eserlerinden biri kabul etmemize sebep oluyor. Tıpkı ilk görüşte gözümüze mükemmel gelen şeyleri veya kişileri abartmaya olan yatkınlığımıza benziyor bu da; kusurlarını bulana kadar onu sevmeye devam ediyoruz...

DALGALI DENİZLERDEN DURGUN LİMANLARA

KUCAKLAŞMA
(1917)

EGON SCHIELE



Ekspresyonizm akımının temsilcilerinden biri olan Schiele, sanat tarihinin en sıradışı ressamlarından biridir ve *Kucaklaşma* adlı eseri de tüm zamanların en romantik sahnelerinden biri olarak kabul görür.

Eseri çözümlemeye başlamadan önce yaratıcısından söz etmek gerek. Schiele, bu eseri yapana kadar, dışavurumculuk akımının en rahatsız edici örneklerinden bazılarını üretiyordu. Modernist sanatçının en belirgin özelliği olan "yeni ve rahatsız edici"nin arayışı, karakterinin bir parçasıydı âdeta. Küçük yaşlardaki kız kardeşlerinden biriyle yaşadığı ensest ilişki ve 1900'lü yıllarda yaptığı eşcinsellik temalı resimleriyle adından çok söz ettirdi. Kız çocuklarını stüdyosunda alıkoyduğu gerekçesiyle yapılan bir baskında, polis çok sayıda pornografik resim ve seks objesi buldu. Schiele'nin resimleri de oldukça sert bir pornografiye sahipti. Hastalık derecesinde narsisizmi, suçlarını asla kabullenmemesine sebep olacaktı; bu dönemde yazdığı mektuplar, mustarip olduğu bu rahatsızlığın boyutlarını kanıtlar niteliktedir. Mektupların çoğunda kendine ait "muhteşem" özelliklerden, soylu oluşundan ve sonsuza kadar yaşayacağından söz eder. Hatta annesine yazdığı bir mektupta ona şöyle söyler: "Beni doğurman, senin için büyük bir övünç kaynağı olmalı."

Bazı kaynaklar Schiele'nin bu dönemlerde pornografiden hoşlanan zenginler için özel resimler yaparak geçimini sağladığını söylemektedir. Egon Schiele, pornoculuk, sapıklık ve reşit olmayan kızları alıkoyma gibi suçlarla itham edilir ve bir ay üç günlük hapis cezasının ardından serbest bırakılır. 1915 yılına geldiğinde bir karar alır ressam; artık değişim zamanı gelmiştir.

Uçlarda yaşadığı hayatı terk edip evlenmeye karar verir. Kendine eş olarak Edith Harms'ı seçer. Aslında Edith ve Edith'in kız kardeşiyle üçlü bir ilişki yaşayan Schiele, Edith'e evlenme teklif eder. Tek eşli olmak istediğini söyler. Bu esnada Wally adında bir sevgilisi de vardır aslında. Düzenli bir hayat yaşamaya karar verdiğini söyleyerek ondan ayrılır. Tam manasıyla sorunsuz bir ayrılık olmasa da amacına ulaşmıştır, Wally'yi kendinden uzaklaştırıp Edith'le evlenir. Bu sayede dilediği gibi bir düzene kavuşmuştur ressam, öyle ki bu ani değişim sanatına da sirayet etmeye başlar. Eserlerindeki anlatım dilinde bariz bir yumuşama vardır; eski resimlerine kıyasla çok daha sıcak, dingin konular seçer ve tuvaline yeni renkler katar.

Kucaklaşma adlı eser, köklü bir dönüşüm geçiren Schiele'nin mutlu evliliğinden bir yansımadır. Sarının tonları kullanılarak sıcak bir atmosfer elde edilmiş. Dışavurumculuğun sert ve hızlı fırça darbelerini seçebiliyoruz. Bu akıma bağlı kalıp fırçasını keskin bir biçimde kullanmayı sürdürse de konusuyla, romantizmi betimleyen bir eser yaratmıştır. Aslında bunu yaparak temsilcisi olduğu akımın uygulama konusundaki talimatlarını izlemiştir; dışavurumculuğun altın kurallarından biri, renklerle yaratılan sert duygu geçişleridir. Atmosfer ne kadar dalgalı ise figürlerden bize yansıyan ruh hâlleri de bir o kadar yalın ve durgundur. Bu da bizi karmaşık düşüncelere sevk eder.

Beyaz örtünün içinde bir koza ya da bir "organizma" hâline gelmiş iki figür görürüz bu tabloda. Zaman ya da mekân belirsizdir. Sanatçı, bu iki figürün iç dünyasını gösterir bize: Dalgalı, akışkan, sıcak, huzurlu ve mutlulukla dolu bir dünya... Edith Harms'ın Schiele'ye sarılma şekline bakın, size bir başka başyapıtı hatırlattı mı? Evet, Schiele bir Klimt hayranı ve onun öğrencisidir. Bu eserle de ustasına saygılarını sunar.

Egon Schiele henüz genç bir ressam adayıyken Akademi'ye kabul edilmemişti. Ancak çizimlerinin büyük usta Klimt tarafından beğenileceğini düşünüyordu. Bu yüzden yaptığı bütün çalışmaları toparlayıp onun karşısına çıktı. Tahmin edeceğiniz üzere, Klimt gördüklerinden çok etkilenmişti. Bu buluşmanın ardından Schiele'yi desteklemeye başladı, o da büyük bir usta olduğunda, eserleriyle ona olan saygısını göstermekten geri durmadı. Tablo, kompozisyon bakımından Klimt'in *Öpücük* adlı eserine oldukça benzer. Lakin bu mutlu kucaklaşma iyi şekilde son bulmamıştır. O dönemin salgın hastalığı olan İspanyol gribi, önce altı aylık hamile olan Edith'i, üç ay sonra da 28 yaşındaki Egon Schiele'yi hayattan kopardı. Geriye, birbirlerine aşkla sarıldıkları bu muhteşem eser kaldı.

SANAT TARİHİNİN EN GİZEMLİ ÖPÜCÜĞÜ

ÂŞIKLAR
(1928)

RENÉ MAGRITTE

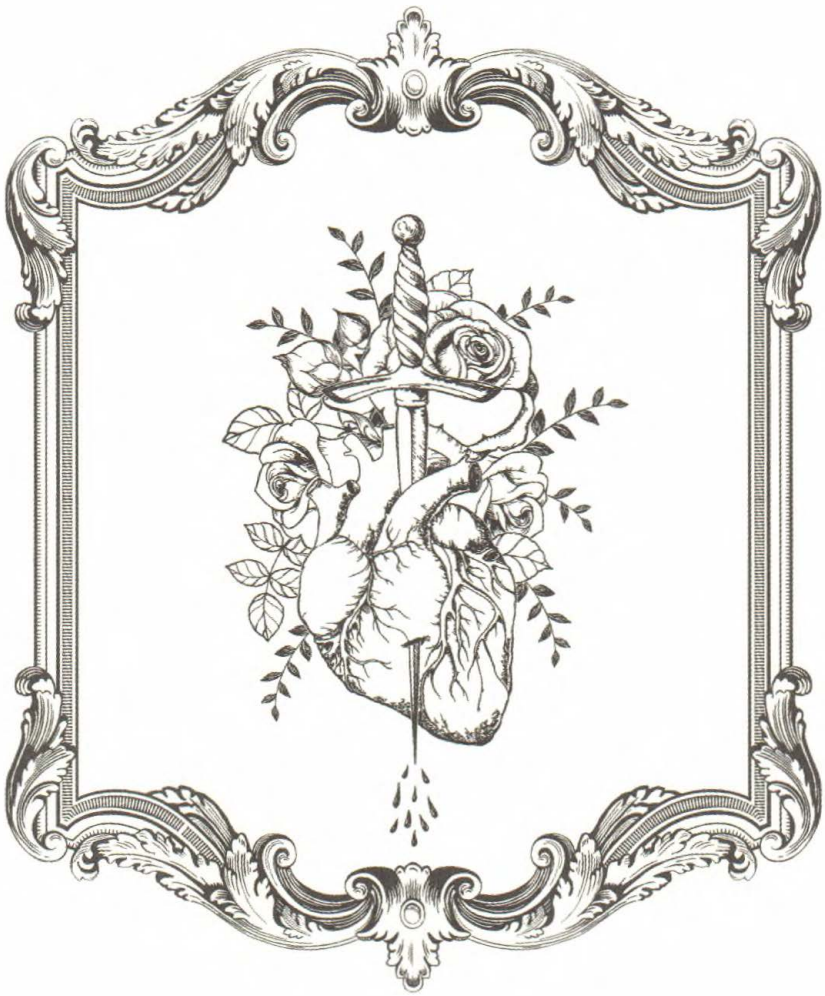
Âşık olduğumuzda –tüm engellere rağmen– karşımızdakini en gerçek hâliyle tanıyabilir miyiz? Yoksa bir uyarı gibi tekrar edip durulan o cümle doğru mu; aşkın gözü kör müdür sahiden? René Magritte'in *Âşıklar* adını taşıyan sürrealist resmine bakıp bu soruları sormadan edemezsiniz.

Sürrealizm, genellikle birbiriyle alakasız nesneleri ve figürleri, beklenmedik yollarla bir araya getirerek kompozisyonlar oluşturur. René Magritte de bu akımın en başarılı uygulayıcılarından biridir. Eserde gördüğümüz çiftin, kapalı bir mekânda mı yoksa açık havada mı durduğunu anlamak bile güçken, bizler başlarına örtü geçirilmiş iki figürün öpüşmesini izleyerek kompozisyonda bir anlam bulmaya çalışırız. Örtü detayı hem izleyeni geren hem de onu sahneye zincirleyip aşk üzerine sorgulama yaptıran bir detaydır. Peki ama bu hâldeyken neden öpüşüyorlar? Ya da öpüşebiliyorlar mı? Bu öpüşmek sayılır mı?

Bazıları bu resim ve yukarıdakilere benzer sorular üzerine o kadar çok düşünmüş ki, sonunda bu eserin, ressamın hayatından bazı yansımalar taşıdığına ikna olmuşlar. Bu karara da Magritte henüz on dört yaşındayken, annesinin intihar etmiş olduğunu öğrendikten sonra varmışlar. Annesinin cesedi sudan çıkarılırken ressam da orada bulunuyormuş ve olan biten her şeye tanık olmuş; suya atladığında giydiği geceliğin vücudunu tırmanıp yüzüne yapıştığını da görmüş. Bazı sanat tarihçileri, bu görüntünün Magritte üzerinde bıraktığı unutulmaz etkisinin, sanatına ciddi şekilde yansıdığını söyler. Sanatçı bu iddiaları kesin bir dille reddetmişse de bu mümkün olabilir. Çünkü aynı betimlemeyi sürdürdüğü başka resimleri de mevcuttur.

René Magritte, bu konuyla ilgili yaptığı bir açıklamada görüntülerin insanlar üzerinde bir gizem algısı yaratmasını sevdiğini söyler. Herkesin, onun resimlerine bakıp "Bu resmin anlamı ne?" diye sorması, onun ulaşmak istediği bir hedeftir. "Gizemin bir anlamı yok, çünkü gizem zaten bir bilinmeyendir, bir hiçtir," diyen sanatçı, bu eserde cevabı değil, soruyu arayıp bulmamızı ister.

Ne sonuca varırsak varalım, sadece iki figür ve basit bir kompozisyon ile oluşturduğu *Âşıklar*, yapıldığı yıldan bu yana sanat tarihçilerini ve sanatseverleri düşündürmeye devam ediyor. 1928 yılından beri sergilendiği New York Modern Sanat Müzesi'nde, karşısında duran herkesi gizemli atmosferiyle büyüleyip onlara "doğru soru"yu aratıyor.



İKİNCİ KISIM

…VE BAZI KÜÇÜK FELAKETLER

İnsan yaş aldıkça "klişe" diyerek kestirilip atılmış deyişlerin gizlediği bilgeliği seçebilir hâle geliyor. Bu kalıp cümlelerin içinde en sevdiklerimden biri de "her madalyonun iki yüzü" olduğunu söyler. Hazırsanız, madalyonun arka yüzüne bakmanın, ilk bölümde yarım bıraktığımızı tamamlamanın zamanı geldi:

...Ve aşk, ölüm demektir. Kışın gelişi, grinin güçlenişi, sarının solgunluğu, mavinin en koyu tonu, siyahın yok edişidir. Önce aydınlattığı hayatı ansızın karartandır.

Birine ya da bir şeye duyduğumuz aşk, olanca yaşam enerjimizi ve motivasyonumuzu bir vampir gibi emebilir. İçimizdeki gücü onunla yitiririz. Sınırlarımıza hapsoluruz. Kendimizi kaybederiz. Kadından, erkekten, hayvandan, sanattan, doğadan ve Tanrı'dan ırak düşebiliriz. İçimize attıklarımızın yüküyle ezilir, Edvard Munch gibi çığlık çığlığa bağırsak da deva bulamayabilir, mutsuzluğumuzu yurt belleriz.

Van Gogh kadar deli, Caravaggio kadar saldırgan, Dali kadar megaloman olabiliriz. Leonardo kadar kararsız, Michelangelo kadar huysuz, Raffaello kadar eksik hissedebiliriz. Sevdiğimizi bu aşkla tüketmek, her şeyi yok etmek isteriz. Goya'nın figürleri kadar mutsuz, Franz von Stuck'ın figürleri kadar karanlık olabiliriz. Picasso kadar kırıcı, Schiele kadar hoyrat, Jacque Louis David kadar katı olabiliriz.

Aşk sizinle biri ya da bir şey arasında oluşan muazzam bir dengesizlik, önü alınamaz bir uyumsuzluk hâlidir. Ne zaman yere çakılacağınızı dahi kestiremediğiniz sonsuz bir düşüş, mutsuz bir sondur...

SAF ÂŞIKLAR

KAKIMLI (ERMİNLİ) KADIN (1498)

LEONARDO DA VINCI

Mona Lisa kadar ünlü olmasa da sıkça onunla kıyaslanan bu eserdeki kişi, Cecilia Gallerani'dir. Cecilia'nın babası, Milano Dükü Ludovico Sforza'nın emrinde çalışıyordu; kendisiyle bu şekilde tanışmış olmalı. Genç kadını bir takıntı hâline getiren Sforza, soylu ve asil bir aileden gelmeyen Cecilia'yı çok sevmiş, metresi olmasını istemiştir. Tam da o dönemde bir başkasıyla nişanlanmanın arifesindeki Cecilia parmağındaki yüzüğü çıkarıp Sforza'ya koşmuş, Milano Dükü'ne bir de çocuk doğurmuştur.

Cecilia, iyi bir eğitime sahiptir ve şiire çok meraklıdır. Sanırım bu özellikleriyle bir sanat koruyucusu olan Sforza'nın dikkatini çekmeyi başarmıştır. Ancak günü geldiğinde bunların hiçbiri kâr etmemiş, Sforza onu bırakıp soylu bir kadın ile evlenmeyi tercih etmiştir.

Leonardo bu eseri muhtemelen Sforza'nın isteği üzerine yapmıştır. O sırada Cecilia 16 yaşlarındadır. Elinde bir kakım tutmakta ve sola doğru hafif tebessüm ederek bakmaktadır. Figürün vücudunun dörtte üçünü gördüğümüz, "contrapposto" tarzında bir portredir bu. Gövdesi bizim bakış açımıza göre sola, başı ise sağa bakar.

Cecilia'nın yüzünün sağ tarafını net bir şekilde gösteren bu duruş, figürün hareketine devam edeceği algısını yaratır ki bu, Leonardo'nun resimlerinde sıkça karşılaştığımız, sahnenin ve figürlerin gerçekliğini artıran bir durumdur. Cecilia sol taraftan kendisine doğru gelen birini ya da orada ilgisini çeken bir şey görmüş gibi bakmaktadır. Sanki başını az

önce çevirmiştir. Saçları ise "coazone" adı verilen bir modelle toplanmıştır; saçların önünden birer tutam alınıp iki yana ayırılarak çene altında birleştirilmiş, arka kısmıysa örülmüştür. Başında ise sarı ve siyah bantlar ile sabitlenmiş bir tül bulunmaktadır. Boynunda gördüğümüz boncuklu siyah kolye ise Cecilia'nın bembeyaz teni ile bir zıtlık oluşturmakta, figüre estetik bir görüntü kazandırmaktadır. Ancak bundan çok daha öte bir şeyi de sembolize eder: Genç kızın hayatına girip onu metresi yapan, sonra da bir başkasıyla evlenerek hayatını mahveden Milano Dükü Sforza'yı. Boncuklar, Mağripli Sforza'nın teni kadar kara.

Resmin en önemli detaylarından biri de Cecilia'nın kucağında bulunan kakım, bir diğer adıyla ermindir. 15. yüzyılın Avrupa'sında kakımlar, evcil hayvan olarak besleniyordu. Tabii herkes tarafından değil, bu sadece soylulara tanınmış bir ayrıcalıktı. Bir avcıdan ya da başka bir şeyden kaçarken ölmek pahasına da olsa çamurlu ve pis dehlizlere girmeyen kakımlar, doğaları gereği burjuvaziye yakıştırılıyordu. Öldüklerindeyse soylu kadınların boynunu süsleyen, paha biçilmez kürklere dönüşüyorlardı. Dolayısıyla, resimdeki varlığını soyluluğa yapılan bir atıf olarak görmemiz mümkün. Ludovico Sforza'nın "*Order of the Ermine*" yani "Kakım Tarikatı" adlı bir şövalye birliğine üye olduğunu da göz önünde bulundurduğumuzda, bu hayvanın resimdeki fonksiyonuna birden fazla anlam yükleyebiliriz.

Eserin en önemli teknik özelliğiyse, Leonardo'nun *Mona Lisa*'da kullandığı sfumato yöntemini bu tabloya da taşımasıdır. Ressam, keskin hatları yumuşak hâle getirmek için yarattığı bu teknikle resimde puslu ve mistik bir atmosfer yakalamayı başarır.

"BİR GÜNAHIN ORTAKLARI..."

TEFECİ İLE KARISI (1514)

QUENTIN MASSYS

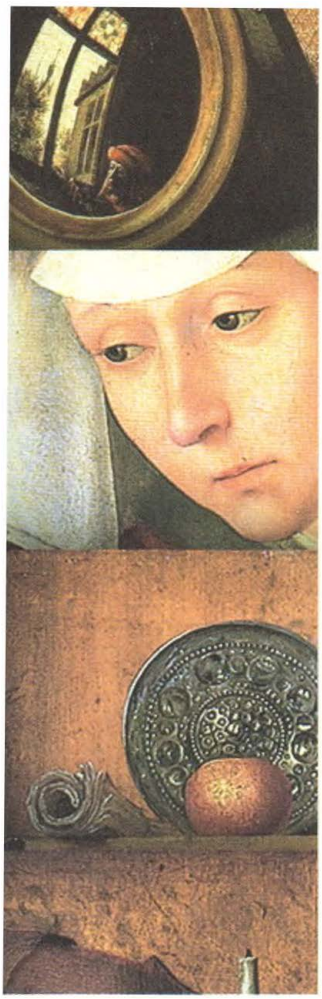
Sanatçı, Kuzey Rönesans sanatının önde gelen ressamlarından biridir. Genellikle "Janr" adı verilen resimler yapmasıyla bilinir; bu resimlerde izleyiciye gündelik yaşamdan kesitler sunulur.

Resmin yapıldığı dönemde, Hollanda'nın önemli liman şehirlerinde ciddi bir hareketlilik yaşanıyordu. Bu şehirlerden biri de Anvers'ti. Buraya özellikle İspanya'dan kaçanlar sığınıyor ve gelirken yanlarında paralarını da getiriyorlardı. Zamanla liman kenti büyüyüp gelişmeye başladı. Ancak, engizisyondan kaçan insanların bazıları şanssızdı; beş parasız geldikleri bu şehirde ticaret yaparak geçimlerini sağlamak için sermayeye ihtiyaç duyuyor, onların varlığı da Anvers'teki tefeci sayısını her geçen gün artırıyordu. Böylelikle gündelik yaşamda sıkça karşılaşılan bir karaktere dönüşen tefeciler, resim sanatının konusu hâline geldi. Aslına bakarsanız, neredeyse hiçbiri önceden bu işle meşgul insanlar değildi, şehirdeki göçmen nüfusunu bir fırsata dönüştürme niyetiyle yeni edindikleri bir kimlikti bu. Massys'in eserinde de o dönemin tefecilerinden birini eşiyle birlikte görüyoruz. İlk bakışta söyleyebileceğimiz şey ise şu: Bu ilişkide kesinlikle uyum var; sadece aynı yatağa ve hayata baş koymaktan gelmiyor, aynı suçun ortağı olmakla yakalanmış bir uyum.

Kuzey Rönesans eserlerini güneydekilerden ayıran en önemli özelliğin detaylar ve semboller olduğunu hatırlayarak eserleri incelemeye başlayalım. Burada erkek figürünü hesaplama yaparken, elinde küçük bir terazi ile görüyoruz. Erkeğin önüne, kişinin dünyevi zevkler içinde kaybolmasına sebep veren altınlar saçılmış hâlde.

Dikkatli baktığımızda erkek ve kadın figürünün bir şekilde ayrıldıklarını görüyoruz. Masanın üzerinde gördüğümüz dışbükey ayna, sahnedeki bölünmeyi yaratan önemli unsurlardan. Kadın, gözleriyle bu sınırı aşıp adamın önündeki altınlara bakıyor. Hem giyimi hem de elinde tuttuğu dini kitap nedeniyle bu kadının inançlı biri olduğunu ilk bakışta anlamamızı istemiş sanatçımız. Ancak bu inanç çok güçlü değil. Çünkü, dini içerikli olduğu gün gibi ortada olan kitabına değil, kocasının önündeki altınlara bakıyor. Üstelik kitabı herkesin sahip olabileceği türden bir şey de değil, kıymetli bir elyazmasına benziyor. Kitabın içindeki resimler, oldukça dikkat çekici ortaçağ betimlemeleri. Kısacası, bir bakışta bize anlatılmak istenen şey, bu çiftin maddi durumunun gayet iyi olduğu. Masada bunu vurgulayacak yeterince sembol var; altınlar, yüzükler ve diğer değerli eşyalar... Siyah bir kumaş üzerine yerleştirilmiş inciler de oldukça dikkat çekici, tıpkı kadın gibi.

Eserin içinde pek çok sembol yer alıyor. Tespih benzeri şeffaf bilyeler muhtemelen duayı temsil ediyor. Arkada bulunan pek çok değerli eşyanın arasında bir elmanın durması dikkat çekici; ilk günahın sembolü olan meyve de sahnedeki haklı yerini almış. Gerçi, Hollanda'da olduğumuz için onun bir portakal olması daha muhtemel. "*Yasak olan meyve*



'elma' değil miydi?" diye soracak olursanız söyleyeyim, aslında değil ve kesin olarak ne olduğu da bilinmiyor. Kutsal Kitap'ta "elma" değil, bir "yemiş" olarak bahsi geçiyor.

Rafın alt sırasına baktığımızdaysa bir mum görüyoruz. Bu sembolizmi *Arnolfini'lerin Düğünü*'nünde de görmüştük, o kompozisyondakine benzer bir şekilde, Tanrı'nın her şeyi gören ışığını ve fani hayatın gelip geçiciliğini temsil ediyor. Bu odada mumun sönmüş olmasıysa son derece manidar, günah işlenirken yanmasını bekleyemezdik. Hem Kuzey Rönesans hem de Barok sanatında sıkça karşılaştığımız bir göndermedir bu.

Ressamın bizim, masanın önünde duran bir müşteri gibi hissetmemizi istediğini ve kompozisyonu buna göre kurguladığını görüyoruz. Bariz ve başarılı bir şekilde mekân algısı oluşturulmuş. Masanın en dikkat çekici nesnelerinden olan ayna ise görmemizin imkânsız olduğu noktaları ve ışığın kaynağını yansıtıyor bize. Solumuzda bir pencere olduğunu ayna sayesinde biliyoruz. Odada bir kişinin daha olduğunu da bu şekilde öğreniyoruz. Pencere önünde durmuş, sırasını mı bekliyor? Muhtemelen evet. Biz de az önce tıpkı onun gibi bekliyorduk belki... Küçük bir nesnenin resme eklenişiyle önümüzü ve arkamızı görmekle kalmıyor, tasvir edilen mekânın içinde hissediyoruz böylece.

Aslında bu tip "janr" resimlerinin bir diğer misyonu da öğretici olmalarıdır. Bu tür sahnelerin ele alınmasındaki asıl amaç, dinden uzaklaşarak dünyevi zevkler içinde kaybolup Tanrı'yı unutanlara uyarıda bulunmaktır ve hem Kuzey Rönesans hem de Barok Dönem'de resmedilmiş sayısız örneği vardır.

Tefeci ve Karısı'nın öyküsü de bundan ibarettir aslında; Tanrı'yı çoktan unutmuş bir adam ve onun günahına ortak, inancına yüz çevirmek üzere olan bir kadın. Bir günahın ortakları... Adam dünyevi zevkler ve maddiyat içinde kaybolmuş, büyülenmişçesine teraziyi inceliyor. Sözde dindar olan bu insanlar İspanya'daki engizisyondan kaçan ve yardıma ihtiyacı olan göçmenlere yüksek faizle borç vererek kısa sürede servetlerini ikiye katlayacaklar. Bu ticari olarak mantıklı görülse de mumun artık odayı ışıtmadığı da bir gerçek.

"KENDİNDEN BAŞKASINI SEVEMEZSİN SEN!"

NARCISSUS
(1597)

CARAVAGGIO

Barok resim sanatını başlatan ve ünlenmesinde büyük katkısı olan Caravaggio'nun resmettiği *Narcissus* adlı eser, sanat tarihindeki en iyi mitolojik sahnelerden biri olarak kabul edilmektedir. Akıl almaz bir yakışıklılığa sahip olan Narcissus'un babası, nehir tanrısı Cephissus'dur. Annesi ise bir su perisi olan Liriope'dir. Bir gün kör bir kâhin, Narcissus hakkında bir kehanette bulunur. Narcissus, kendi yüzünü görmediği sürece yaşayacaktır. Bu, o an için ne Narcissus'un ne de ailesinin anlayabileceği bir öngörüdür fakat zaman tüm acımasızlığıyla her şeyi anlaşılır kılacaktır.

Yakışıklı Narcissus, büyüdükçe çevresindeki tüm genç kızları etkilemeye devam eder, onlardan biri de Echo'dur. Bedrettin Cömert, *Mitoloji ve İkonografi* kitabında bu mitsel anlatıyı müthiş bir biçimde özetler:

> Ekho, Narkissos'u seviyordu. Issız bir kırda dolaşırken görmüştü onu ve hemen güçlü bir arzu kaplamıştı gönlünü. Kaç kez ona sokulmak, kaç kez içini açmak istemiş, becerememişti bir türlü; çünkü yaradılışı izin vermiyordu buna. Hera, konuşmamaya tutsak etmişti Ekho'yu. Konuşabilmesi için başkasının konuşması gerekiyordu önce.
>
> Ekho durmadan izliyordu sevdiğini. Narkissos bir gün arkadaşlarına, "Orada kim var?" diye bağırınca, ancak "Var," diyebildi Ekho. Ne ki, Narkissos görmüyordu onu. "Gel!" diye bağırınca, Ekho da kollarını açıp çıktı ağaçların

arasından. Periyi gören Narkissos, şaşırıp kaçtı. Gönlünü yaraladığı kızlardan birisi tanrılara yalvararak, Narkissos'un cezalandırılmasını istemişti. Tanrılar da, "Başkasını sevmeyen kendini sevsin!" buyururlar.

Dalgalarında gümüşler oynaşan berrak bir pınar, av ve sıcaktan yorulan Narkissos'u çeker. Gidermek istedikçe artar susuzluğu ve birden, suya vuran kendi güzelliğine tutulup kalır. Bu imgeyi vücut sanır. Öpücükler sunar pınara. Ellerini daldırır sulara, fakat yakalayamaz güzeli; gördüğünün ne olduğunu da bilmez. Yanar tutuşur sevdadan. Böylece, eriyip gider Narkissos. (Ovidius'un anlattığı bu öyküyü dilimize Can Yücel aktarmıştır.)

Ormanın içinde, karşısında Narcissus'u gören Echo, ondan çok etkilenir ve ilk görüşte âşık olur. Ancak Narcissus herkese yaptığı gibi bu peri kızını da reddeder. Kara sevdaya tutulan Echo aşkından tükenir ve sonunda ölür. "Eko" olarak bildiğimiz yankılar ise bu genç kızın umutsuz çığlıklarıdır.

Echo'nun sonuna çok üzülen tanrılar, Narcissus için acımasız bir ceza düşünür ve onu kendi görüntüsüyle yok etmeye karar verirler. Narcissus, nehirdeki yansımasına baktığında nihayet kör kâhinin ne demek istediğini anlayacaktır... Sudaki yansımayı görür görmez âşık olmuştur ona, daha iyi görebilmek için kıpırdamadan durur. Bu bakış o kadar uzun sürer ki Narcissus kılını dahi kıpırdatmadan durduğu noktada ölür. Toprağa karıştığı yerdeyse günümüzde "nergis" adını verdiğimiz bir çiçek açar.

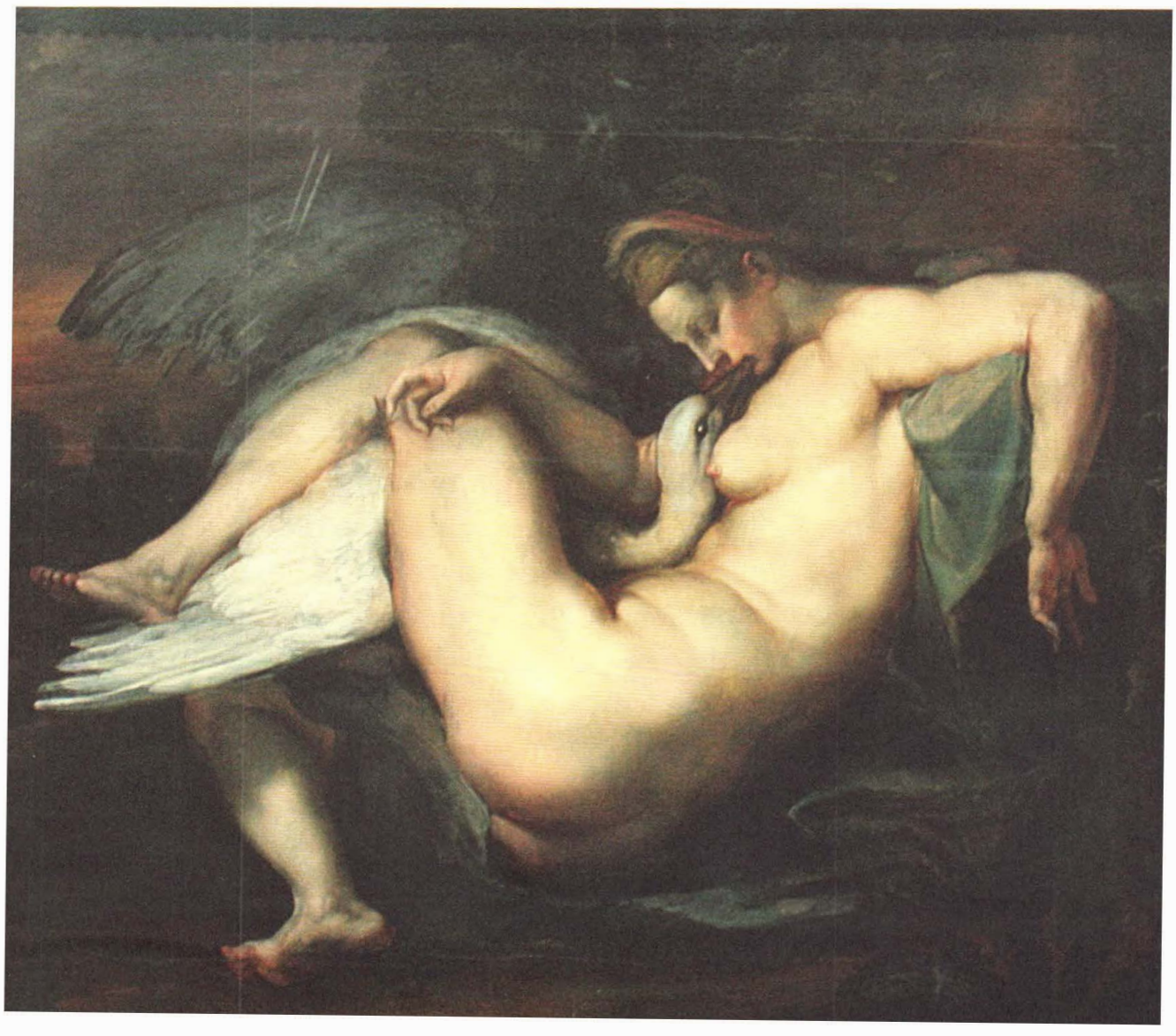
Caravaggio'nun *Narcissus*'u, onu ölüme götürecek sarhoşluğun ilk ânını yaşıyor gibi... Sudaki yansımasıyla karşılaşmasını profilden görüyoruz. Üzerindeki kıyafetlere bakarak bir soylu gibi resmedildiğini söyleyebiliriz. Barok sanatın en önemli özelliklerinden biri olan yoğun gölge ve ışık kullanımı, sahneye oldukça dramatik bir hava katmış. Asla kendine ulaşamayacak olan Narcissus, kendi görüntüsü karşısında, kendinden geçmiş bir hâldedir. Narsisizm hastalığına da adını veren bu mitolojik karakter, kendi aksine âşık olmuş, bu aşkla kendi sonunu getirmiştir; kibrin tüketip yok ettiği her insan gibi, büyük bir bedel ödeyecektir.

Caravaggio, bu etkileyici mitsel anlatıyı Barok sanata yakışır şekilde, teatral bir kompozisyonla bizlere sunuyor. Narcissus sudaki yansımasında kendini izlerken bizler de kibrimizle yüzleşiyor, tuvaldeki yansımamıza uzun uzun bakıyoruz...

SAPKIN ÂŞIK

LEDA VE KUĞU (1598)

PETER PAUL RUBENS



Yunan mitolojisinde aşk ve cinselliği konu eden pek çok anlatı yer alır. Batı resim sanatı da bunları sıkça konu etmiştir. Bu tür temalarda başkahramanın Zeus'tan başkası olmadığını *Uygarlığın Ayak İzleri – Krallar ve Tanrılar* adlı kitabımda uzun uzadıya anlatmıştım size. Kısaca hatırlatmak gerekirse, Tanrıların Tanrısı Zeus, Tanrıça Hera'yla evli olsa da onu sık sık aldatır, başka kadınların, hatta erkeklerin peşinden koşmakta hiçbir sakınca görmez. Birazdan çözümlemeye başlayacağımız tablonun konusu olan Leda anlatısı da birden fazla ressama ilham vermiştir.

Antik Yunan'da "yaratmak" eyleminin temeli üremekti. Üremek için de tutku ve aşk gerekirdi. Bu önermeyi yazmak oldukça basit, fakat uygulamada öyle mi gerçekten? Her cinsel birlikteliğin tutkuyu, özellikle aşkı barındırmadığının farkındaydı Zeus. Bu yüzden peşine düştüğü kişilere sempatik, sevilesi görünecek formlara bürünmeyi âdet edinmişti. Kimi zaman bir altın yağmuruna, kimi zaman gösterişli bir kartala, kimi zaman da güçlü bir boğaya dönüşüyor, avını baştan çıkarıyordu.

Peter Paul Rubens'in eserinde ise zarif bir kuğuya dönüştüğü anlatı konu olarak seçilmiştir. Hikâyeye göre, Leda adında bir kızı derede yıkanırken gören Zeus, kızın güzelliği karşısına donup kalır ve ona âşık olur. Leda, Aitolia Kralı'nın kızı ve Sparta kralı Tyndareos'un karısıdır. Zeus, kadına yaklaşabilmek için bir kuğuya dönüşür ve dereye bırakır kendini. Leda kuğuyu gördüğünde ondan çok etkilenir. Bembeyaz ve çok zarif görünen kuğuya doğru çekilir ve sarılır ona, sonra da onunla birlikte olur. Bu birliktelik, Batı resim ve heykel sanatında pek çok kez betimlenmiş bir sahnedir.

Rubens'in eseri, Barok sanatın "ânı yansıtma" özelliğini temel alarak Leda'nın kuğu ile birlikte olduğu sahneyi sergiliyor. Leda çırılçıplak, kendinden geçmiş bir hâldedir. Kuğu ise kadının bacaklarının arasına sokulmuş, ince ve zarif boynunu kadına doğru uzatarak onu dudaklarından öpmektedir. Son derece erotik bulunan bu sahne, Barok sanatın bitişi ve Rokoko döneminin başlayışına dair bir işarettir ki, bunu Rubens'in çoğu eseri için söyleyebiliriz.

Rubens, büyük bir Michelangelo hayranıdır. İtalya ziyareti sırasında Michelangelo'nun pek çok eserini kopyalamıştır. Bunlardan biri de

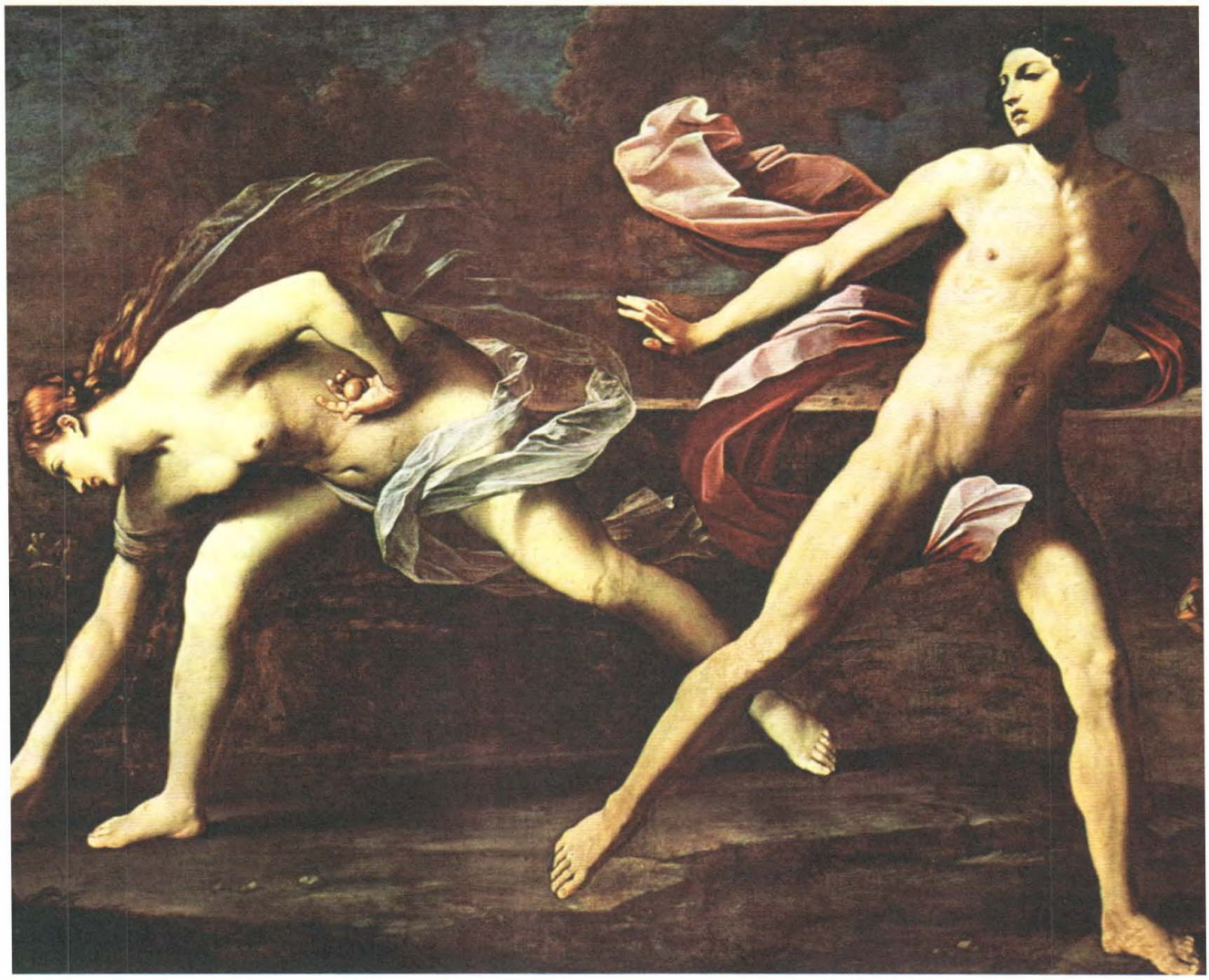
Michelangelo'nun 1535 yılında yaptığı *Leda ve Kuğu* adlı eseridir. Bu iki eserin birbirine kompozisyon olarak epey benzedikleri bilinmektedir. Yani Rubens, Michelangelo'nun resminde ufak değişiklikler yaparak bu sahneyi tekrarlamış olabilir. Fakat bunun sadece bir teori olduğunu hatırlatmakta fayda var, çünkü Michelangelo'ya ait olan eser yok edildi. 17. yüzyılda Fransız sarayının koleksiyonunda bulunan *Leda ve Kuğu*, kralın annesi, Kraliçe Anne'in verdiği emir doğrultusunda yakılmıştır. Gerekçesi de resmin ahlak kurallarını hiçe sayan bir kompozisyona sahip olmasıdır.

Kısacası, Rubens'in bu tabloyu ya da ona ait eskizleri görüp görmediğini bilmiyoruz. Ancak sanatçının, sahnenin amacına uygun hareket ettiğini söyleyebiliriz. Burada kuğunun şehvetine karşı koyamayan ve kendini teslim eden bir kadın görüyoruz, bir de Zeus'un Hera'yı, Leda'nın da Sparta Kralı'nı aldatışını. Duygusal olarak bizi derinden sarsacak bir konu değildir belki. Ancak görsel açıdan Batı resim sanatının en güçlü ve en çok tekrarlanan "sapkın âşık" sahnelerinden biri olduğu kesin.

YOK EDİCİ ŞEHVET VE MERAK

ATALANTE VE HİPPOMENES (1612)

GUIDO RENI



Bu, Yunanistan'ın Arkadia bölgesinde yaşayan ve avcı bir kız olan Atalante'nin hikâyesi...

Doğar doğmaz terk edilmişti aslında; babası bir erkek çocuk istiyordu, Atalante doğunca büyük bir hayal kırıklığı yaşayıp onu ormana bıraktı. Ölsün diye ormanın derinliklerinde terk edilen kız çocuğunu vahşi bir ayı buldu ve minik bebeği emzirdi. Atalante büyüyor ve güçleniyordu. Bir süre sonra ormanda gezinen avcılar tarafından bulundu, bu küçük bebeği vahşi doğada bırakamayacaklarını düşünüp onu sahiplenmişlerdi. Aylar, yıllar geçti, Atalante çok güçlü ve çok hızlı bir avcı oluverdi. Öyle ki dahil olduğu bütün yarışmaları hiç zorlanmadan kazanıyordu. Hatta Akhilleus'un babası Peleus'la bilek güreşi tutuşup kazanmıştı. Güçlü avcı, ormanın derinliklerinde *centauros* adı verilen at adamların saldırısına uğramış ve ikisini de öldürmüştü. Kendisine tecavüz etmeye çalışan bu kentorları çıplak elleriyle öldürmesi, onun insanüstü bir güce sahip olduğunun kanıtıdır. Hızlı, güçlü ve vahşi doğası gereği, en çok Tanrıça Artemis'e yakın hissederdi kendini. İdolü olan kutsal kadın gibi o da bekâret yemini etmişti. Tabii, Artemis'e olan sevgisi bir yana, bir kâhinin ona söylediklerinden de etkilenerek vermişti bu kararı. Kâhine göre Atalante'nin kimse ile evlenmemesi gerekiyordu, eğer bu uyarıyı göz ardı eder ve biriyle hayatını birleştirirse kişiliğini kaybedecektir. Göze alamayacağı bir tehlikenin onu beklediğini duyan kadın, hiç düşünmeden eder yemini. Bu nedenle ona âşık olanların duygularını yanıtsız bırakır. Ne var ki çoğu âşığı bu yeminini ciddiye almaz ve onu ikna etmek için çaba sarf eder. Nihayetinde bu boş uğraşlardan sıkılan Atalante, âşıklarına bekâret yemini ettiğini söylemek yerine farklı bir yol izler ve onları koşu yarışına davet eder. Ancak bu yarışın sonu âşıklar için iyi bitmez. Çünkü eğer Atalante'ye göre gerçekten ona âşıksanız, yenilginin getireceği ölümü de kabul etmek zorundasınızdır. Her şeye rağmen onunla evlenmek isteyen ve ölümden korkmayan cesur insanlar, Atalante'nin yarışına dahil olurlar. Her biri de bu merhametsiz güzel tarafından teker teker öldürülür.

Sonunda Hippomenes adında, genç ve zeki bir adam keşfeder bu kadını. Görür görmez ona âşık olur ve evlenmek istediğini söyler. Atalante'nin cevabı aynıdır: Koşu yarışı. Hippomenes, bu kadını daha önce hiç kimsenin geçemediğini bilmektedir. Aynı hazin sonun onu da bek-

lediğini anlayınca kurnazca bir plan yapar. Yarışmaya katılacaktır, ancak yanında üç altın elmayla... Peki, Hippomenes altın elmaları nereden buldu? Bu konuda Aphrodite'in kendisine yardım ettiği ve altın elmaları tapınağından çıkarıp kendisine verdiği söylenir.

Hippomenes planını iyi kurgular; kadının diğer yarışlarda yaptığı her şeyi öğrenir. Atalante, yarış başlangıcında rakiplerinden daha yavaş koşmaktadır. Bu, onları küçük düşürmek için verdiği bir avanstır. Hippomenes, yarış başlar başlamaz bu avans ile koşmaya başlar. Olabildiğince hızlı koşarken arkadan Atalante'nin bir rüzgâr gibi yaklaştığını duyar ve o sırada altın elmalardan birini yere atar. Atalante, altın elmayı görünce şaşırıp yerden almak için durur. Aldıktan sonra Hippomenes'in peşinden koşmaya devam eder. Tam yaklaşmışken Hippomenes ikinciyi de bırakır. Atalante yine durur ve elmayı yerden almaya çalışır. Plan işlemektedir. Son bir elma ve az bir mesafe kalmıştır. Hippomenes üçüncü elmayı da yere bırakır. Atalante dayanamaz ve üçüncü elma için de durur. Yarışı kazanan Hippomenes olur.

Atalante, kaybettiği için çok şaşkındır. Sözü sözdür. Bu genç adamla evlenmek zorundadır artık. Evlendiklerinde çekingen ve mutsuz olan Atalante, Hippomenes ile seviştiğinde evliliğe bakış açısı tamamen değişir. Efsanelere göre sevişmek, Atalante için muhteşem bir zevktir. Atalante sürekli sevişmekte ve bundan aşırı bir haz duymaktadır. Sık sık birlikte ava çıkan çift, ormanın derinliklerinde, dağların zirvesinde, geniş kırlarda sevişmeye başlar. Ancak bir gün tutkuları, onları gitmemeleri gereken bir yere, arzuları ise yapmamaları gereken bir şeye iter. Zeus'un tapınağına giren çift burada sevişmenin güzel olacağını düşünür. Ancak hem Zeus hem de diğer tanrılar bu duruma öfkelenir. Bu nedenle ikisi de tanrılar tarafından birer aslana dönüştürülürler. Verilen mesaj açıktır: Kimse tanrıların tapınağında sevişecek kadar kibirli ve vurdumduymaz olmamalıdır.

Reni'nin eseri, bu hikâyenin en can alıcı anı diyebileceğimiz, Atalante'nin elmaları yerden topladığı sahneyi yansıtır.

Barok dönemin ustalarından biri olan Guido Reni, eğitimine Hollandalı ressam Denys Calvaert'le çalışarak başlamıştır. Daha sonra 1594 senesinde meşhur Carracci atölyesine giren sanatçı, kısa süre içinde İtalya'nın en önemli Barok ressamlarından biri hâline gelir.

Tabloda, Barok sanatın ânı dondurup yansıtma prensibine uyulduğunu görüyoruz. Hareket, teatral ifadeler, uçuşan kumaşlar ve derin gölgeli çizgilerle sağlanıyor. Bütün bu unsurlar, Barok sanatın vazgeçilmezleridir. Atalante'nin bakışlarındaki meraka bakın; altın elmaya uzanırken yüzünün aldığı hâl, merakını dışavuran mimikleri ne kadar da büyüleyici, öyle değil mi?

Bir kadının ölümcül merakı...

Evet, sanatçının dikkat çekmek istediği şey de tam olarak bu. Altını çizmemiz gereken bir şey var: Bu sahne, İtalyan bir Katolik olan ressamın elinden çıkıyor. "Elma ve kadın" betimlemesinin altında arayacağımız ilk şey de "Havva ve yasak elma" anlatısı oluyor hâliyle. Reni, bu eserde kutsal kitaplar ile mitoloji arasında güzel bir ilişki kurmuştur. Kadının merakı ve elmaları yerden toplaması, sonuçta hem kendisinin hem de sevdiği kişinin felaketi olur.

Karanlık bir ortamda ikilinin rekabetini izlerken savrulan kumaşın hışırtısını duyabiliyoruz neredeyse... Kompozisyonda dikkat dağıtıcı hiçbir unsur yer almıyor. İki figür de nazikçe hareket ediyor. Vücut formlarının farklılıkları, savrulan kumaşlarla o kadar ahenk içinde ki, ilk bakışta bu iki figürün dans ettiğini bile düşünebilirsiniz. Atalante ikinci elmayı almak için yere doğru eğiliyor, birinci elma ise diğer elinde. Hippomenes'in hareketi ise oldukça ilginç; elmayı yere yeni atmış gibi ama bir yandan da "Orada kal!" der gibi, durmasını işaret ediyor sanki. Kökeni tartışmalı olsa da Hippomenes'in vücut dilini böyle yorumlamak mümkün, çünkü ressamının karakterini yansıtıyor olabilir bu tavrıyla. Sanat tarihçileri ressam hakkında yaptıkları biyografik incelemeler sonucunda Reni'nin, peşinde koşan kadınları hayatı boyunca durdurduğunu düşünüyor, buna sebep olarak annesine duyduğu aşırı bağlılığı gösteriyorlar. Burada Hippomenes ile kendini özdeşleştiren sanatçı, kadınları kendinden uzak tuttuğunu göstermek için böyle bir detaya yer vermiş olabilir mi? Bundan hiçbir zaman emin olamayacağız. Ancak Reni, Atalante'nin merakı ve onu takip eden yıkıcı şehvetin nasıl bir sona neden olduğunu biliyor. Belki bu kompozisyonu bilerek seçmiştir; hayatına bir kadın girdiğinde sonunun Hippomenes gibi olacağını düşünüyordur, kimbilir...

"BİR ERKEK UĞRUNA..."

ISABELLA DE CARAZZI VE DIAMBRA DE POTTINELLA'NIN DÜELLOSU (1636)

JOSE DE RIBERA

Barok sanatın İspanya'daki en önemli temsilcilerinden biri olan Ribera için her şey 1612 yılında Roma'ya gelmesiyle başladı. Roma'da gördüğü Caravaggio resimleri onda hayranlık uyandırmıştı. Dört yıl sonra da Napoli'ye yerleşti. O dönem Napoli, İspanyol kontrolü altındaydı. Napoli'yi çok seven sanatçı hayatının sonuna kadar burada kalsa da, özellikle İspanya'nın zengin insanlarından ciddi miktarda sipariş almış, çoğu eseri İspanya Kraliyet Koleksiyonu'na dahil edilmiştir.

Kral IV. Philip'in koleksiyonunda yer alan *İsabella de Carazzi ve Diambra de Pottinella*'nın Düellosu adlı eser, Ribera'nın yapmış olduğu en ilginç resimlerden biridir. Resimde gördüğümüz her şey güç ve kadın temasının işlendiğini açıkça ortaya koyar. Meydana çıkmış olan bu iki kadın kılıçlarını çekmiş, birbirleriyle mücadele etmektedir.

Eser, 16. yüzyılın Napoli'sinde yapılmış gerçek bir düelloyu konu eder. Bütün bunlara sebep verense bir erkektir. Sahnede gördüğümüz iki kadın da aslında soyludur, normal şartlar altında göze alamayacakları bu duruma düşmelerinin nedeniyse aynı adama âşık olmalarıdır. Çapkınlığıyla tanınan Fabio de Zeresolo'nun kendisi de soylu ve genç bir delikanlıdır. Aslında bu meşhur olay gerçekleştiğinde Ribera henüz Napoli'de değildi; düello 1532 yılında gerçekleşmişti. Napoli halkını çok etkileyen ve yıllarca dillerinden düşmeyen bu olayı şehre yerleştiğinde duyup resmetmek istemiş olmalı.

Tabloda, âşık oldukları adam uğruna savaşan iki kadından biri yere düşmüş, yenilmek üzere. Diğeri ise ölümcül son darbeyi vurabilmek için uygun bir pozisyonda ve tereddütsüzce rakibinin üzerine gidiyor. Hareketin devam ettiği algısını yaratan devinimlerin hükmündeki bu sahnenin ana figürleri, Antik Roma'da görmeye alışık olduğumuz kadın savaşçılara, yani Amazonlara benzemektedir.

Resim, aşk için her şeyi göze almanın yanı sıra, erdemi yutan zaafın alegorisi olarak da yorumlanmıştır.

BUDALA ÂŞIKLAR

DOĞUM KUTLAMASI (1664)

JAN STEEN

Kuzey Barok sanatının en önemli ve bir o kadar da eğlenceli temsilcilerinden biri olan Hollandalı ressam Jan Steen'in bu eseri, bir bebeğin doğumu üzerine yapılan sıcak bir kutlamayı konu almaktadır.

Çocukların dünyaya gelişinin kutlanması pek çok kültürde bulunan bir âdettir. Bu sahneye ilk bakışımız, sıcak ve mutlu bir yuvada dünyaya gelen bir bebeğin yaydığı neşeyi gösterir gibi. Ancak bu aile sahnesinin arka planında, çocuğun yasak aşkın meyvesi olduğunun işaretleri saklı.

Steen'in resimlerini incelerken, onun mizahi yönü kuvvetli, alaycı bir ressam olduğunu peşinen bilmemiz gerekiyor; bize hiçbir zaman sıradan ve sıkıcı sahneler göstermeyi tercih etmez. Zekice kurgulanmış, ilgi çekici, insanı gülümseten detaylara neredeyse her kompozisyonunda yer verir.

Konu doğum olunca, bu sahnede görmeyi bekleyeceğimiz ilk figür anne olacaktır. Normalde tablonun merkezinde bulacağımız kişiyi

görebilmek için gözlerimizi epey kısmamız gerekiyor burada, çünkü çiçeği burnunda anne figürü resmin en soluna sıkıştırılmış. Yatağın içine gömülmüş hâldeki kadının saklandığını söylesek yeridir. Halbuki odanın her yanı bu mutluluğu kutlamak için toplanan kadınlarla dolup taşıyor; kimi anneye çorba içirmekle meşgulken, kimileri de ev işlerine yardım ediyor. Burada gördüğümüz kadınların bir kısmı akraba, bir kısmı komşu, bir kısmı da hizmetçidir.

Resmin merkezinde ise baba figürü yer alıyor. Babadan çok dedeye benzemesi dikkatlerden kaçmamalı. Kucağında bebeğini tutan baba dışında, ortamda başka bir erkek daha var. Biraz daha arkada, kapıdan çıkmak üzereyken gördüğümüz bu adam, ressamımız Jan Steen'in ta kendisi. Elini havaya kaldırmış, yaşlı babanın arkasından iki parmağını gösteriyor. Bu hareketi gördükten sonra resme biraz daha dikkatli bakmamız gerek çünkü Steen bize bir şeyler anlatmaya çalışıyor. Ressamın ne anlatmaya çalıştığını çözdüğünüzde odanın tüm havası değişe-

cek, çünkü kadınların gülüşlerinde bu mutluluğa ortak olmaktan ziyade ağır bir alay sezeceğiz. Aldatılan bir adamın bilmeden figüranı olduğu bir durum komedisi... Ne var ki adamın olan bitenden haberi yok, kucağında kendine ait olmayan bir bebekle gurur pozu veriyor.

Anneye bakın, kocasına göre biraz fazla genç, değil mi? Steen, bebeğin babasının bu adam olmadığını biliyor olmalı, çünkü sahne tamamen bu bilginin ışığında tasarlanmış. Gerçeklerden haberi olmayan tek kişi ise baba ve bu hâli, kendiliğinden gülünç bir sahne yaratıyor.

Resimde yine Kuzey Barok sanatının detaycılığı ve sembolizmini taşıyan eğlenceli işaretler var. Mesela kompozisyonun sol önünde metal bir eşya görüyoruz. İçine köz doldurulabilen bu eşya, o dönemde yatakları ısıtmada kullanılırdı. Bu kompozisyonda yatağın dışında konumlandırılması çiftin yataklarının soğukluğuna, dolayısıyla adamın bu yatağı ısıtmak için fazla yaşlı olduğuna bir işarettir.

Sağ ön tarafta ise tavanın dışına kırılan yumurtalar yine komik bir göndermedir. O dönemin Hollanda'sından yadigâr, "tavaya yumurta kırmak" deyimine bir gönderme yapılmış. Anlamı ise oldukça basit: Cinsel ilişki. Burada deyimin tersine bir gönderme yapılarak çiftin cinsel hayatının vasatlığı sembolize edilmiş.

Bir diğer acımasız şaka ise en sağda, şöminenin üst kısmına pörsümüş bir sucuk asan hizmetçi figüründen geliyor. Kadının pörsümüş sucuğu asarken muzip bir şekilde bize bakması, o dönemde yaşlı erkeklerin kendilerinden çok küçük yaştaki kızlarla birlikte olmasına alaylı bir gönderme.

Yasak aşkın meyvesiyse güzelce kundaklanmış, saf ve uçkuru peşinde, evin uşağı gibi resmedilmiş bir budalanın elinde duruyor...

AŞKI ALT EDEN ZAMAN

ZAMAN AŞKIN KANATLARINI KESİYOR (1694)

PIERRE MIGNARD

Zaman Baba Kronos'un, Aşk Tanrısı Eros'un kanatlarını kesmesi, Batı resim sanatının çok sevilen sahneleri arasındadır. Aşkın gelip geçiciliği, zamanla yok olup sönüşünü anlatan bu eserde, büyük bir makas ile dizine yatırdığı Eros'un kanatlarını kesen Kronos'u görüyoruz.

Figürlerin teatral ifadeleri ve tek bir ânı yansıtmasına bakarak bir Barok Dönemi eseri olduğunu kolaylıkla söyleyebiliriz. Işık ve gölge de ustaca kullanılmış. Yaramazlık yapmış küçük bir çocuk edasındaki Eros, insanları birbirine âşık etmek için fırlattığı oku ve yayı sol köşeye bırakmış. Kronos'un sembolü olan kum saati ve tırpan ise bu kompozisyonda da yer alıyor.

Beyaz saçı ve sakalına rağmen atletik vücuduyla gençlere taş çıkarır bir hâlde Zaman Tanrısı... Üstelik ilk bölümde gördüğümüz çaresizliğinden eser kalmamış, öyle değil mi?

TRAJEDİ İLE BİTEN MANTIK EVLİLİĞİ

SON MODA EVLİLİK (1743)

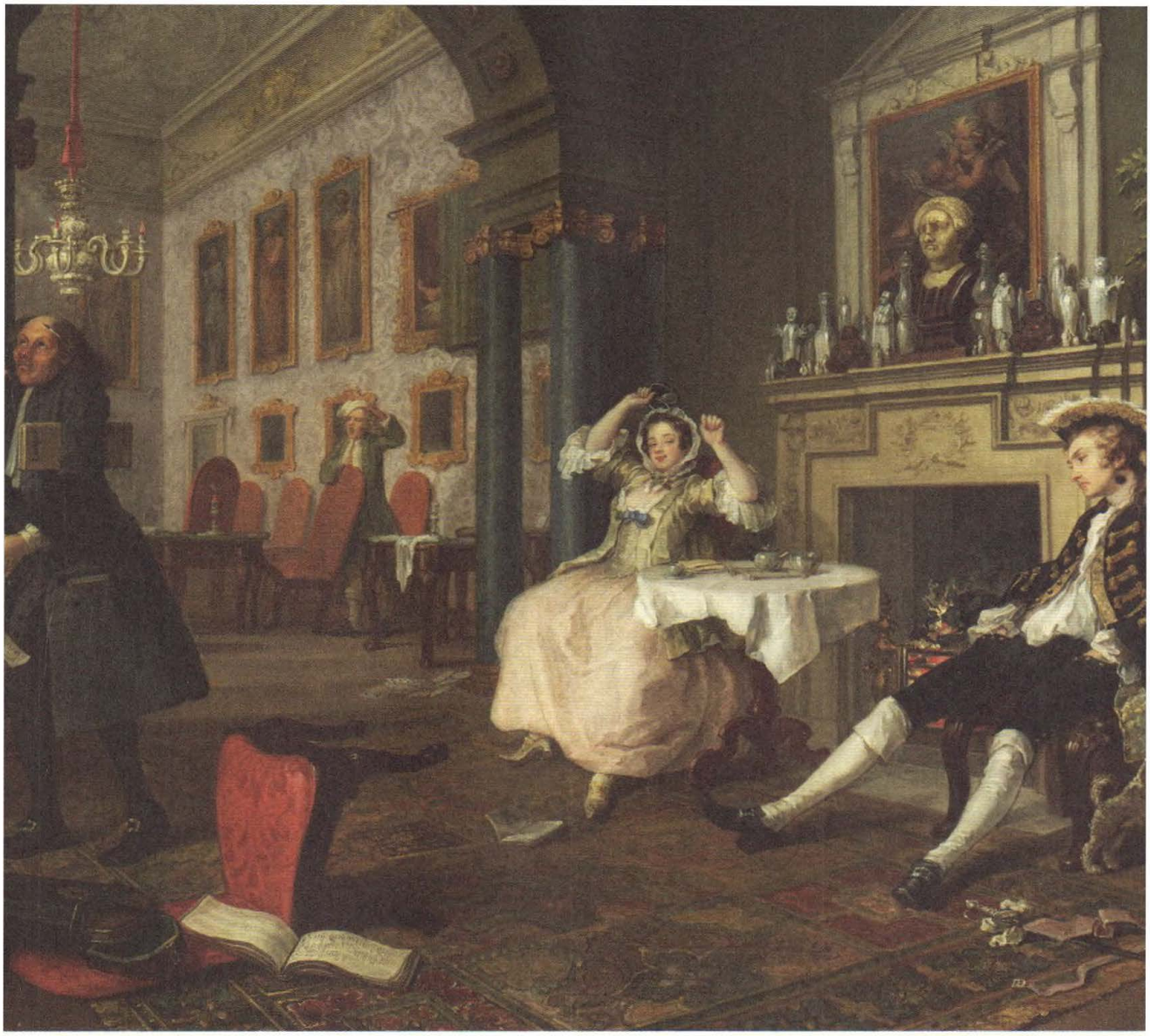
WILLIAM HOGARTH

18. yüzyılda İngiltere'de ekonomik kaygılarla evlenen pek çok insan vardı. Bu evliliklerin çoğu ticari çıkar uğruna yapılıyor, zengin aileler çocuklarını evlendiriyordu. Birazdan inceleyeceğimiz eserin sahibi Hogarth, bir döneme damgasını vuran ve çoğunlukla mutsuzluk sarmalına dönüşen bu ilişkileri konu eden bir seri yapmaya karar vermişti.

Bu, başlangıcı kadar korkunç biten bir seriydi. İlk eserde Kont Squander adında bir adam, oğlunu zengin bir ailenin kızı ile evlenmeye zorlamaktadır. İki baba da bu evlilikte önemli rol oynamaktadırlar. Kont, parasını çarçur edip servetinin çoğunu yiyerek gücünü kaybetmiştir ve oğlunu güçlü bir adamın kızıyla evlendirerek durumu toparlama niyetindedir. Peki, kızın babasının çıkarı neydi? Soylu bir aileye mensup olmayıp sadece ticarette bahtı açık, zengin bir tüccar olan adam, kızını Kont'un oğlu ile evlendirerek soylu sınıfla bir kan bağı oluşturma çabasındadır. Kızın babası sadece tüccar değil, belediye meclisi üyesidir ve bu hamle Kont için de gayet mantıklıdır.

Altı tabloluk bir seri olan bu hikâyede erkek ve kadın, zenginliklerinin tadını çıkarırlar. Sadece kâğıt üzerinde birliktedirler. Adamın metresleri, kadının gizli âşıkları vardır. Sürekli içip eğlenirler. İlişkilerindeki mutsuzluğun acısını parayla çıkarmaya odaklanmışlardır. Sonunda adam, bir âşığı tarafından öldürülür, katili de idam edilir. Her şeyi öğrenen karısı ise zehir içerek kendini öldürmeye çalışır.

Bütün sahneler kapalı mekânlarda geçer. Bu sayede, o dönemin yaşantısına daha yakından bakma imkânımız olur. Bu anlamda en önemli



eserlerden biri de ikinci resimdir. Bizim konumuz olan bu resimde çiftimizi yorgun ve akşamdan kalma halde görüyoruz. Yorgun gözüken bu çift, şöminenin önüne kurulmuş kahvaltı masasındalar.

Solda bir kâhya, arka planda da bir hizmetçi var. Masanın üzerindeki gümüş çay takımı, kadının bir İngiliz soylusu olduğuna göndermedir. Kadın, oturduğu koltukta mutlulukla vücudunu esnetiyor. Kocası ise onun aksine yorgun ve mutsuz. Birbirleriyle hiç ilgilenmediklerini daha ilk bakışta anlıyoruz. Kadın bir gece önce kâğıt oyunlarıyla meşgul olmuş gibi; ayağının yanında "İskambil Kuralları" kitabı duruyor. Kolunun yanında dağılmış hâlde görünen kartlar da bu düşünceyi destekliyor. Kadının gerinerek oturması o dönem için büyük bir ayıptır, ancak hiçbir şey umurunda değil gibi duruyor.

İkisi de geceyi evin dışında geçirmiş gibi görünüyor. Kadın hâlinden memnun, ancak adam için aynı şeyi söylemek çok zor. Bu ikili, hayat-

tan zihnen kopmuş ve kendi âlemci dünyaları içinde kaybolmuşlar. En sağda bir saat yer alıyor ve 01:20'yi gösteriyor. Ancak gece mi yoksa gündüz mü, bunu anlamıyoruz. Eğer gece ise âlemin yeni bittiğini de düşünebiliriz. Adam, olanca yorgunluğuyla koltuğa yığılmışken evin köpeği, adamın cebinden sarkan bir şeyi koklamakta. Ona biraz daha yakından baktığımızda bir kadın bonesi olduğunu fark ederiz. Adam bir gece önce muhtemelen sevgilisiyle ya da bir genelevdedir. Bu bonenin, sadakat sembolü köpek tarafından koklandığını ve ortaya çıkarıldığını görüyoruz. Adamın genelevi ziyaret etme olasılığını güçlendiren bir başka detay ise boynundaki lekedir. Bu tür lekeler, genellikle cinsel yollarla bulaşan hastalıkların neticesinde belirmektedir.

Arka plandaki hizmetçinin bile esnediği, evin inanılmaz dağınık olduğu, soyluluktan uzak, zavallı bir yaşam tarzı. Evin kâhyasının tepkisi hepinizin ilk bakışta dikkatini çekmiş olmalı. Kâhyanın elinde bir sürü fatura var. Ancak çift muhtemelen bu konuya kayıtsız. Bu durum kâhyanın tepesini attırmışa benziyor. Gece yapılan eğlence bu çifte pahalıya patlasa da bunu kimse umursamıyor. Kâhyanın cebinde bir kitap görüyoruz. Kitabın adı *Regeneration*; "Yeniden doğuş"u konu eden, dini bir metin olması kâhyanın kişiliği hakkında bilgi verir bize. Bu savruk ve edepsiz çiftten tiksinen bir adam olduğu tek kalemde anlatılmıştır böylece.

Evi İtalyan stili kolonlar süslüyor. Korinth başlıklı bu sütunlar ve duvarlardaki resimler, eve oldukça şatafatlı bir görünüm vermiş. Öte yandan, kâhyanın hemen yanındaki kolonun altında halının kıvrıldığı dikkat çeker. Böylesine görkemli bir evde halının kolona göre kesilmeyecek kadar önemsenmemiş olması çiftin ilişkisine özensizliğinin dışavurumudur. Plan yapmaz ya da yapamazlar. Anlık çözümler bularak yaşadıkları hayat düzensiz ve savruktur. Evin ortasında yere devrilmiş bir sandalye görüyoruz. Çoğu uzman, bunun bir uyumsuzluk simgesi olduğunu düşünmektedir.

Hogarth, çıkara dayalı ilişkilerin tehlikeleri hakkında son derece güzel bir seriye imza atmıştır, serinin ikinci resmini oluşturan *Baş Başa/ Son Moda Evlilik*, çözümlemesi en keyifli eserlerindendir. Sonu oldukça trajik biten hikâyenin devamında, yaşam denen uykuya dalmış çifti, kendilerini bekleyen hazin sondan bihaber görürüz.

AŞKIN ALDATMACALARI

ARTEMİS VE KALLİSTO (1747)

JEAN BAPTISTE MARIE PIERRE

Zeus'un bir diğer yasak aşkı da adının anlamı "en güzel" olan Arkadia'lı peri Kallisto'dur. Ancak bu güzeller güzeli kız, bekâret tanrıçası Artemis'e bağlılık yemini etmiştir.

Kallisto'nun güzelliğini gören Zeus ondan çok etkilenir ve –yine– hemen âşık olur. Genç kızın, tanrıçanın tapınağında olduğunu ve yemininden kolay kolay dönmeyeceğini bilen Zeus, engelleri aşmak için sinsice bir plan yaparak Artemis kılığına bürünür. Kallisto aradaki farkı anlamaz ve onunla birlikte olup hamile kalır.

Aradan aylar geçer, Kallisto çaresizce şişmiş karnını saklamaya çalışmaktadır. Bir gün avdan dönen Artemis, yorgunluğunu yıkanarak atmak ister ve soyunup bir kaynak suyuna girmek üzere hazırlanır. O sırada Kallisto'nun kıyafetlerini çıkarmadığını görür. Bu durumdan şüphelenen Artemis, kızın kıyafetlerinin çıkarılmasını emreder. Emri yerine getirildiğinde Kallisto'nun hamile olduğunu görerek onu yanından kovar.

Durumu Hera da öğrenir ve her zaman yaptığı gibi sinirini Zeus'tan değil, Zeus'un birlikte olduğu kişiden çıkarır. Kallisto'yu bir ayıya dönüştürerek cezalandırır. Fakat genç kız ayıya dönüşmeden hemen önce doğum yapmıştır. Arkas adındaki bu çocuk, annesinin bir ayıya dönüştüğünü bilmeden büyür. Aradan yıllar geçer, Arkas on beş yaşında, güçlü ve zeki bir avcıdır artık. Bir gün ormanda avlanırken karşısına bir ayı çıkar; bu, annesi Kallisto'dur. Çocuk annesini tanımaz ve okunu yaya sürer. Tam annesini öldürmek üzereyken gökten inen Zeus, anne ve oğlu sonsuza dek kurtarmak için ikisini de yıldızlara dönüştürür. Böylece Kallisto Büyükayı Takımyıldızı olurken, Arkas da ise Küçükayı'dır artık.

Zeus'un Artemis kılığına girerek Kallisto ile seviştiği sahne, bu mitsel anlatının en çok resmedilmiş kısmıdır. Jean Baptiste Marie Pierre'in 1747 yılında yaptığı bu örnekte Zeus, olanca tutkusuyla Kallisto'ya sarılmıştır. Üzerinde uçuşan bir post vardır. Bu post Artemis'in avcılığına göndermedir. Aynı zamanda av tanrıçasının başında bir hilal motifi görürüz. Kallisto ise neredeyse kendinden geçmiş bir halde, çırılçıplak uzanmaktadır. Bu gibi sahnelerde Zeus'un başyardımcısı Eros da mutlaka yer alır; onu gördüğümüzde gözlerimiz Zeus'u ya da ona ait sembolleri aramalıdır. Genelde sanatçılar arka plana yerleştirilmiş bir kartala yer verirler. Ancak burada sadece Eros sahneye dahil edilmiştir. Bu da demek oluyor ki, birileri yaramazlık peşinde...

SADAKATSİZLER

SALINCAK (1767)

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Sanat tarihinin aşkı konu eden kompozisyonlarında yasak aşk ve aldatmalar büyük bir yer kaplar. Bunların en iyi örneklerinden biri de Fragonard imzalı *Salıncak*'tır.

Fragonard, Rokoko döneminin sanatçısıdır. Eserlerini daha iyi anlamak için bu üsluptan söz edelim biraz. Rokoko, Barok'tan sonra ve ona tepki olarak ortaya çıkmıştır. Sanatçılar, bu dönemin katı kuralları ve ağır atmosferinden sıyrılmak istemiştir ki eserlere bakar bakmaz yumuşayan havayı sezebilirsiniz. Barok Dönem'in simetrik tasarımları, yerini asimetriye bırakır. Sadece atmosfer değil, işlenen konular, kıvrımlar ve hatlar da yumuşar, Barok'a kıyasla "eğlenceli" diyebileceğimiz bir dil geliştirilir. Rokoko döneminde eserlerin hem konuları hem de kıvrımları ve hatları yumuşaktır. Genellikle Barok sanatta gördüğümüz ağır ve kasvetli konular yerine eğlenceli konular tercih edilmiştir. Barok üsluba göre oldukça eğlenceli bir üsluptur.

Rokoko tarzını en iyi yansıtan eserlerden biri olan bu tabloya bir kez daha bakalım şimdi. Dikkatimizi çeken ilk şey nedir? Uçuşan pembe elbisesiyle tablonun merkezindeki kadın figürü elbette. Ancak resmin geri planında kalmış iki figürümüz daha var. Arka tarafta, bir yandan oturup bir yandan da salıncağı sallayan bir adam görüyoruz; kendisi, salıncaktaki kadının kocası. Biraz yaşlı olduğu dikkatinizi çekmiştir. Kadın ise bu adama göre oldukça genç ve hayat dolu...

Resmin bize göre solunda, çalıların arasına gizlenmiş bir erkek figürü daha var. O da kadının sevgilisi. Kocası onu sallarken kadın da âşığı ile bakışıyor ve ayakkabısını havaya fırlatırken âşığına eteğini açıyor.

Tahmin edebileceğiniz gibi, resimdeki simgesel anlatım, bütünüyle aldatma, aşk ve sadakat kavramları üzerinedir. Kadının resimdeki konumu bile çok şey anlatır. Kocasına sırtını dönmüştür. Ancak arkasında bıraktığı sadece eşi değil, hemen yanında duran meleklere de yüz çeviriyor. Kısacası, sağlığa ve iyiliğe sırtını dönmüş, mutlu bir günahkâr görüyoruz burada. Solunda ise Cupid var, yani aşk tanrısı. Kadın melekleri arkada bırakıp Cupid'e yönelmiş gözüküyor. Tabii, salıncağın da başlı başına güçlü bir sembol olduğunu unutmamalıyız; kararsızlık, dengesizlik ve dönekliği betimler.

Resimdeki gizli aşk temasını vurgulamak için ressamın güzel detaylar koyduğunu da görebilirsiniz. Aşk Tanrısı Cupid'in parmağını dudağına götürerek kadına sessiz olmasını işaret etmesi bu temayı güçlendirir: "Sessiz ol, kocan duyacak!"

Daha önceki eserde, bir sembol olarak köpeğin sadakatle bütünleştiğinde bahsetmiştik. Bu sahnede köpek, kadının kocasının yanında durmakta, bu da bizi şaşırtmıyor. Köpeğin kadına havlaması da ressam tarafından eklenmiş müthiş detaylardan biri. Tabii zavallı koca, köpeğin havlamasından asla şüphelenmiyor ve tebessüm içinde, sallanan karısını izliyor...

TANRILARIN İHANETİ

AFRODITE VE ARES (1770)

LOUIS-JEAN-FRANÇOIS LAGRENÉE

Konusunu Antik Yunan mitolojisinden alan bu ihanet sahnesi, Savaş Tanrısı Ares ile Güzellik Tanrıçası Aphrodite'in yasak aşkını konu eder.

Aphrodite, topal, kambur ve çirkin demirci Hephaistos'un karısıdır. Hephaistos, eşini sık sık evde yalnız bırakarak demirhanede çalışmaya gider. Ares ise gece olduğunda ve dünyaya karanlık inip tüm gerçeklerin üzerini örttüğünde Aphrodite'in yatağına girer. Bir yandan da korku ve şüphe kemirir içini; her şeyi gören Güneş Tanrısı Helios'un olan biteni Hephaistos'a söylemesinden çok çekinir. Bu yüzden yanında bir sırdaş ve gözcü olan Alektryon'u da götürmeye başlar. Genç adamın görevi, çifti güneş doğmadan uyandırmak, böylece her şeyi gören tanrının gözlerinden sakınmalarını sağlamaktır.

Ares ve Aphrodite yasak aşklarının tadını çıkarıp gece boyunca seviştikten sonra uyurken, Alektryon kapıda nöbet tutar. Güneş, dağların tepesini aşmadan çifti uyandırır. Ancak ziyaretlerden birinde uykusuna yenik düşer, güneş tüm ihtişamı ile doğup sırları ifşa etmeye hazırlanırken nöbetçi, rüyalar diyarındadır.

Gizli âşıklar planlarına güveniyor, Alektryon'un haber vereceğini umarak huzur içinde uyuyorlardı. Güneş, gördüklerine inanamadı. Manzara iğrençti. Demirci Tanrı Hephaistos'a her şeyi söylemeliydi.

Hephaistos bunu öğrendiğinde kalbine bir acı saplandı saplanmasına ama intikam ateşi daha ağır basıyordu. Dev gibi bir örsü eline alarak incecik, ağ gibi bir zincir dövmeye başladı. O kadar inceydi ki neredeyse görünmüyordu. Çok hafifti, ancak kırılması imkânsızdı. Riyakâr âşık-

ların bir sonraki buluşmalarından önce zinciri yatağa serdi Hephaistos. İçlerinde hiçbir şüphe olmadan odalarına dönüp uzandılar. Kalbi kırık tanrı, hiç vakit kaybetmeden ağı topladı ve ikisini de ağa takılmış balıklar gibi yukarı çekti. Aphrodite ve Ares, neye uğradıklarını şaşırmış bir hâlde, kıpırtısızca duruyorlardı. Neden sonra odaya göz gezdirmek akıllarına gelince Hephaistos'la yüz yüze gelip olan biteni anladılar. Üstelik Hephaistos yalnız gelmemiş, bu rezalete şahit olsunlar diye tüm tanrıları da yanında getirmişti. Bir kısmı bu utanç verici ânın parçası olmayı reddedip içeri girmese de ortam bir hayli kalabalıktı. Ares ve Aphrodite'in hâlini gördüklerinde kendilerini tutamayıp kahkaha atmaya başladılar. Bir yandan da Hephaistos'un zincir ağına övgüler düzüyorlardı, işçiliğini göklere çıkarıyorlardı. Tanrıların bazısı da içten içe Ares'i kıskanıyordu. Ne de olsa güzellik tanrıçasıyla birlikte olabilmek en derin arzularıydı.

Hephaistos ceza olarak onları bir süre öyle tuttu. Öfkesi azalmaya başladığındaysa ikisini de indirdi. Aphrodite, bu utanç ile ne yapacağını bilemedi ve Kıbrıs'a gitti. Vahşi ve en kanlı savaşların tanrısı Ares ise hıncını görevini ihmal edip yakalanmalarına neden olan Alektryon'dan çıkaracaktı. Adama verilen ceza epey manidardır. Ares, onu bir horoza dönüştürür. Yaşananlardan sonra, insanlara güneşin doğuşunu haber vermekle lanetlendi nöbetçi... Sonsuza dek!

Bu anlatının resim sanatındaki yansımalarına baktığınızda, sanatçıların çoğunlukla yakalanma ânını resmettiğini görürsünüz. Yeni Klasikçi Fransız ressam Lagrenée ise farklı bir tercihte bulunup Ares ve Aphrodite'i yatakta göstermiştir.

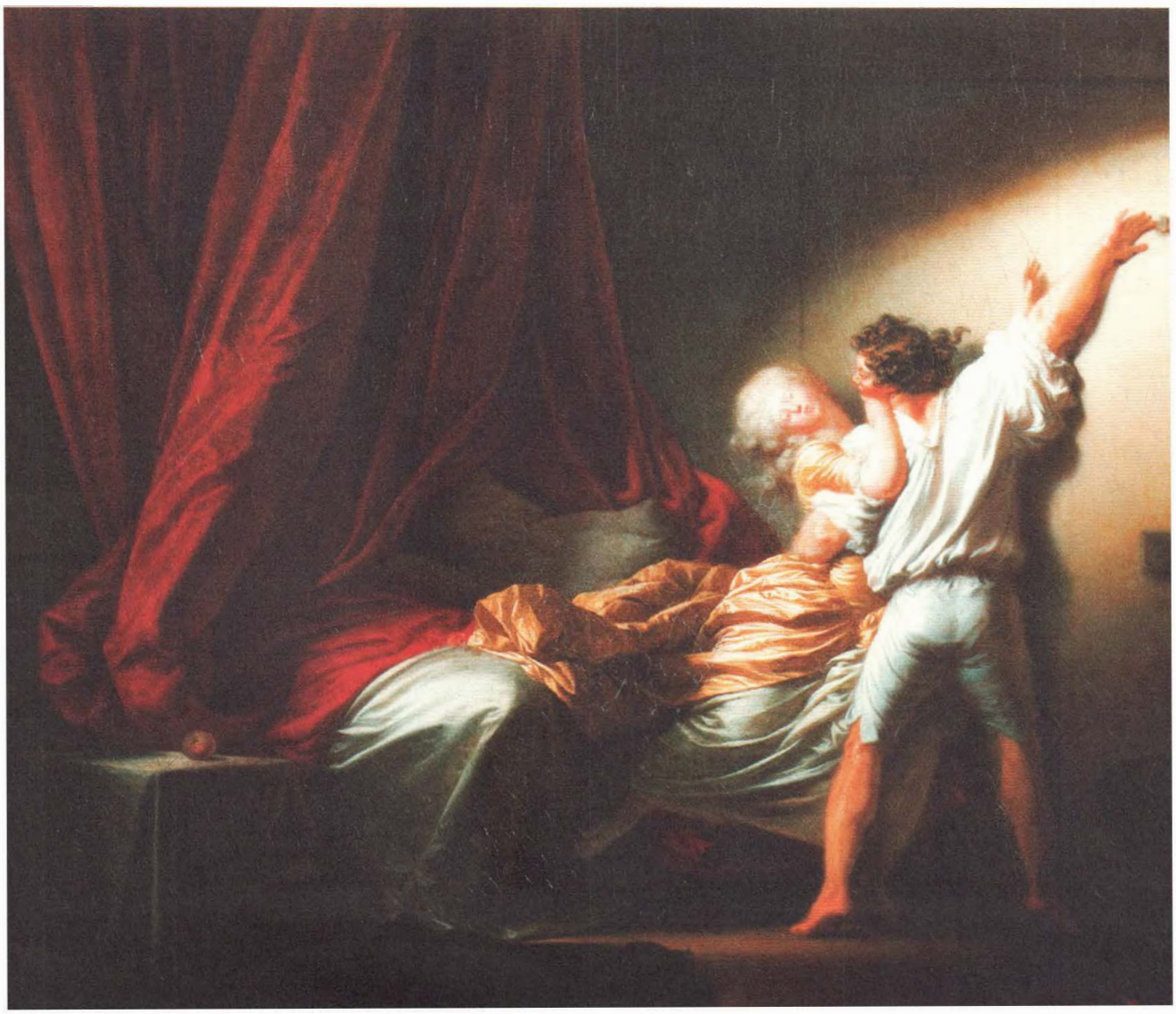
Yeşil, devasa bir perdeyle sahneyi anıtsal ve şatafatlı bir kompozisyona dönüştüren ressamın eserinde karmaşa değil, sessizlik ve huzur vardır. Çift henüz yakalanmamıştır ve birlikteliklerini sonsuza dek, güven içinde yaşayacaklarını düşünür gibidir. Ares'e bakın; vahşi savaşların, katliamların tanrısı ne kadar da sakin, sevgi dolu ve huzurlu görünüyor. Yüzünde mutlu bir ifade, yanında tüm tanrısal güzelliğiyle uzanan Aphrodite'i izliyor. Güzellik Tanrıçası ise olacaklardan habersiz, derin ve huzurlu bir uykuya dalmış. Ares'in kalkanı ve kılıcı yerde. Miğferinin içinde ise Aphrodite'in sembolü olan beyaz güvercinler geziyor. Herkese dehşet salan bu silahların sanat tarihindeki en zararsız, en huzurlu ve en mutlu yorumunun bu tabloda bulunduğunu söyleyebiliriz.

HOYRAT SEVGİLİLER

SÜRGÜ
(1777)

JEAN-HONORÉ FRAGONARD

Rokoko üslubunun önemli temsilcisi Jean Honore Fragonard'ın konumuzla alakalı bir diğer eseri de *Sürgü*'dür. Gizli bir aşkı konu etmesi kuvvetle muhtemel bu eserin solunda dağılmış bir yatak, sağında ise o yataktan az önce çıkmış, dans edercesine hareket eden çiftimizi görüyoruz.



Erkek, sevgilisinin belini sıkıca kavramış. Kadınsa oradan bir an önce gitmenin derdinde. Belli ki onu merak eden birileri var. Kocası olabilir mi? Ancak sevgilisi onu bırakmak istemiyor. O da yarı gönüllü ve cilveli bir tavırla kendini geriye atıyor.

Erkek, tatlı dille kalmaya ikna etmekten çok, sevgilisini buna zorluyor gibi. Zarif bir salon kadını olan sevgilisi, tarlatanlı kabarık kıyafeti, peruğu ve pudralı yüzüyle döneminin özelliklerini yansıtıyor. Zaten bembeyaz tenini daha da açık bir tonda gösterme çabasıysa soyluluğa yapılan bir vurgu. O zamanlar teniniz ne kadar beyazsa o kadar asil ve zengin sayılırdınız. Çünkü bu, güneş yüzü görmeden saraylarda büyümüş olduğunuz anlamına gelirdi.

Çiftin solunda yer alan devasa yatak, sahnenin cinsellikle olan bağını güçlendirirken her Rokoko sanatçısının sevdiği şatafat unsuru, kırmızı bir perde ile vurgulanmış.

Sürgü, küçük görünse de bu resmin en önemli detayı. Ressam, bu imgeyi akıllıca kullanarak ona birkaç anlam yüklemiş, alegoriye yaraşır şekilde eserin ismini ondan ibaret kılmıştır. Peki, nedir bu gizli anlamlar? Her şeyden önce sürgü, gizli âşıkların kurtarıcısıdır. Onun sayesinde yasak ve tutkulu buluşmalar güven altındadır. Etrafın dağınıklığına bakınca aynı güveni bu çift için de sağladığını görebiliyoruz. Öte yandan, dillendirilmesinden kaçınılan günahların üzerine çekilmiş bir sürgüdür bu aynı zamanda. Odaya dağıtılan sembolleri inceleyip yasak bir aşk olduğunu anlatan imalara vâkıf olunca bunun ne manaya geldiğini daha da iyi anlıyoruz. Örneğin, masanın üzerinde, ilk günahın temsili, Âdem ve Havva'dan kalma buruk bir anı gibi duran elma. Masanın yanındaki sandalye ise devrilmiş hâlde; daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, devrik sandalyeler de tıpkı dağınık yataklar gibi cinselliğe gönderme yapar. Masanın üzerindeki devrilmiş vazo ve yerde duran çiçekse kadın cinsel organına bir göndermedir.

Bütün bu hikâyede baskın tarafın erkek olduğunu hiç çaba sarf etmeden anlıyoruz. Öyleyse sürgüye yüklenen son anlamı da belirledik demektir: Kadın, endişelerinden dolayı bir an önce evine dönmek isterken erkek hâlâ isteğini ve arzusunu gösteriyor. Kadını bırakmaya niyeti yok. Kendinden emin bir tavırla uzandığı sürgü, bu öyküyle erkek cinsel organının açık bir sembolü hâline geliyor.

KAVUŞAMAYANLAR

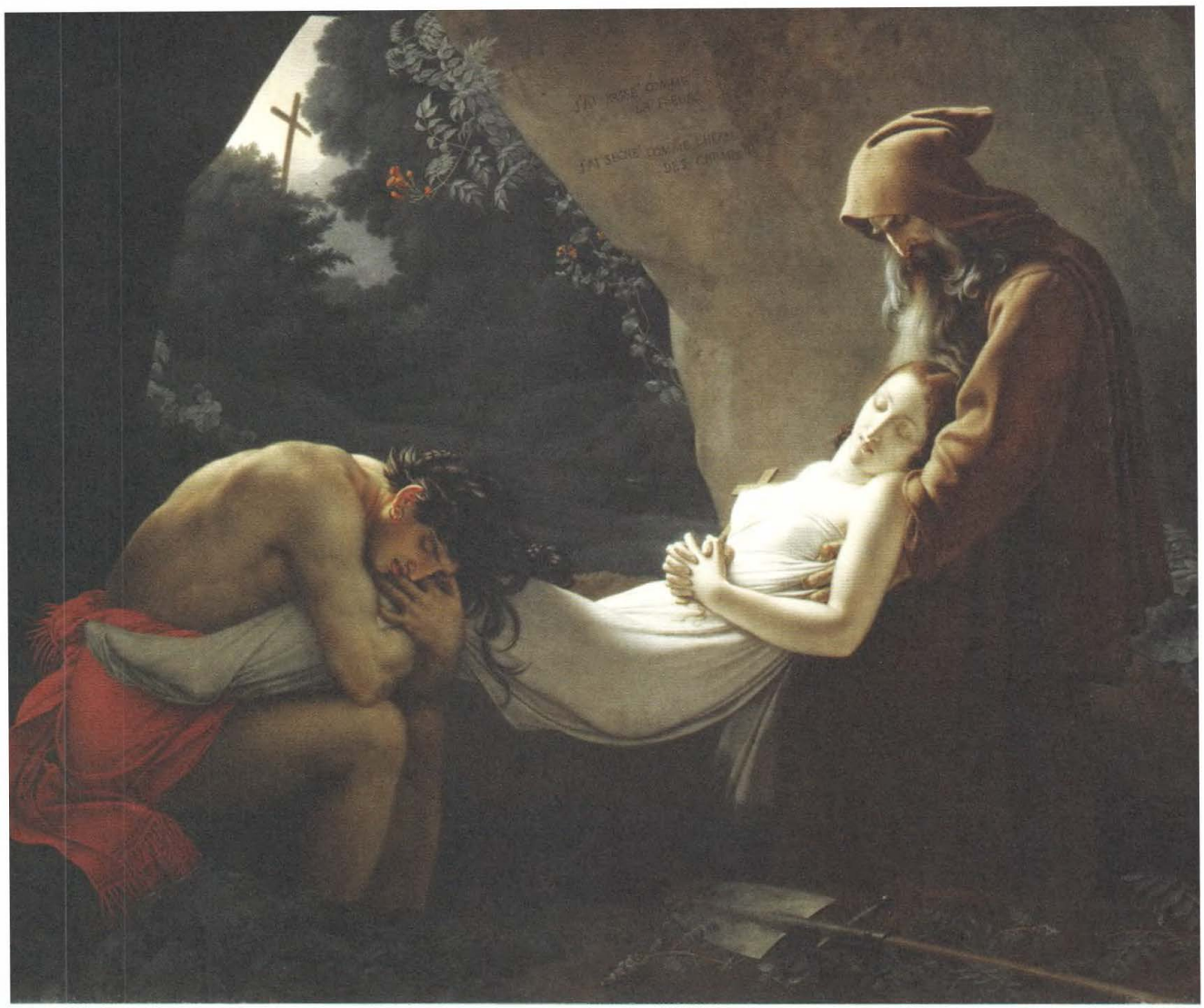
ATALA'NIN CENAZESİ (1808)

GIRODET

Romantik akım ressamlarından Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, bu eseri bir aşk hikâyesinden yola çıkarak resmeder. Ressam, Fransız yazar Chateaubriand'ın *Atala* adlı öyküsünün en can alıcı ânını betimlemiştir.

Resmin ve öykünün başkahramanları, Kızılderili Chactas ve dindar bir Hıristiyan olan güzeller güzeli Atala. Chactas düşman bir kabilenin eline düşer. Kabile liderinin kızı ise Atala'dır. Genç kız, Chactas'ı görünce ona deliler gibi âşık olur ve idama mahkûm edilen bu esiri kaçırmaya karar verir. Gözü hiçbir şey görmeyen Atala, herkesi karşısına alacağını bile bile, Chactas'ı kaçırır. İkili, uzun bir yolculuğun ardından Peder Aubry ile tanışırlar. Aubry, dünyevi hayattan tamamen uzaklaşmış, doğa ile iç içe, mağarada yaşayan bir keşiştir. Peder Aubry, kaçak duruma düşmüş bu çılgın âşıkları mağarasına davet eder. Doğada bir başlarına kalmış çift, keşişin teklifini hemen kabul eder.

Hikâyenin bu kısmına gelince sorunların çözüldüğünü düşünür insan, hatta Peder Aubry'nin onları evlendirebileceğine inanırsınız. Ne var ki, dinine sıkı sıkıya bağlı olan Atala, bekâret yemini etmiştir. Sonrasını düşünmeden kaçmaları ve korunaklı bir yer bulmaları, mutlu son getirmeyecektir. Ne evlenebilir ne de birbirlerine dokunabilir bu kaçak âşıklar. Chactas, bir umutla Hıristiyan olmayı bile teklif eder sevdiği kadına, ancak bu da yeterli değildir. Annesine verdiği söz, dini inanışı ve sevdiği adam arasında kalan Atala çaresizliğe düşer. Bu da onu her geçen gün tüketir ve sonunda, ruhundaki ağırlıktan kurtulmayı dileyerek, içeceklerin en tatlısı gibi yudumlar zehri.



Şimdiye dek anlattığımız çoğu eserin aksine, burada işlenen konu, Batı sanatında sıkça karşılaştığımız temalardan biri değildir. Girodet, bu eşsiz eseri kurgularken Atala'nın toprağa veriliş ânını resmetmeyi seçmiştir. Peder ve Chactas mağaranın içine açtıkları bir oyuğa zavallı Atala'yı defnetmek üzereler. Batı resim sanatına, özellikle Caravaggio resimlerine aşina olanlar burada kompozisyonun başka bir resimle, hatta yine bir toprağa veriliş sahnesiyle benzerlikler taşıdığını fark edeceklerdir. Girodet'nin, Caravaggio imzalı *İsa'nın Toprağa Verilişi* adlı eserle kompozisyon açısından bir bağ kurduğunu söyleyebiliriz. İnançlı Atala, kavuşturulmuş elleri arasındaki haçla son uykusuna yatırılıyor. Üzerindeki beyaz kıyafet ise hem resim tekniği hem de kompozisyondaki semboller açısından önemli bir detay. Bu beyaz kıyafet ve kızın soluk teni, benzersiz bir ışık kaynağına dönüşmüş durumda. (Beyazın çoğunlukla saflık ve bekâreti sembolize ettiğini de unutmamalıyız.) Oldukça huzurlu bir yüz ifadesine sahip. Bu da onu daha kutsal gösteriyor ve tüm dikkatin üzerinde toplanmasına neden oluyor.

Atala'yı son uykusuna, toprak ananın karnına bırakmak üzere olan Chactas'ın görünüşüyse sahnenin dramatik etkisini katbekat artırıyor. Sevdiği kadını bırakmak istemeyip bacaklarına sarılması oldukça dokunaklı. Atala'nın bembeyaz teni ile Chactas'ın koyu teni arasında bir zıtlık oluşturulmuş. Figürdeki yırtıcı ve doğal görünüş, onun bir yerli olduğunu vurgulamak için tasarlanmış. Örülü saçları ve kulağındaki küpesi, Chactas'ın bir Kızılderili olduğunun altını çiziyor. Peder Aubry ise sahnenin sağında yer alıyor. Uzun zamandır ruhani inzivasını sürdüren adamın saçı ve sakalı iyice uzamış. Onun da üzgün olduğunu ifadesinden hemen anlayabiliyoruz. Pederin sakin görüntüsü ile Chactas'ın buhranı, bu iki figürün arasında da bir tezat yaratıyor.

Eserin çizgisi, ışığın kullanılış biçimi ve kompozisyonu, ilk bakışta Yeni-Klasikçilik akımından bir tablo gibi gösterir onu ancak bu doğru değildir. Burada anlatılan bir kahramanlık hikâyesi değil, kendini feda eden tutkulu ve sadık bir aşığın trajik sonudur. Edebi bir metinden yola çıkılarak resmedilmiş tablo, romantizm akımının en nadide kompozisyonlarındandır.

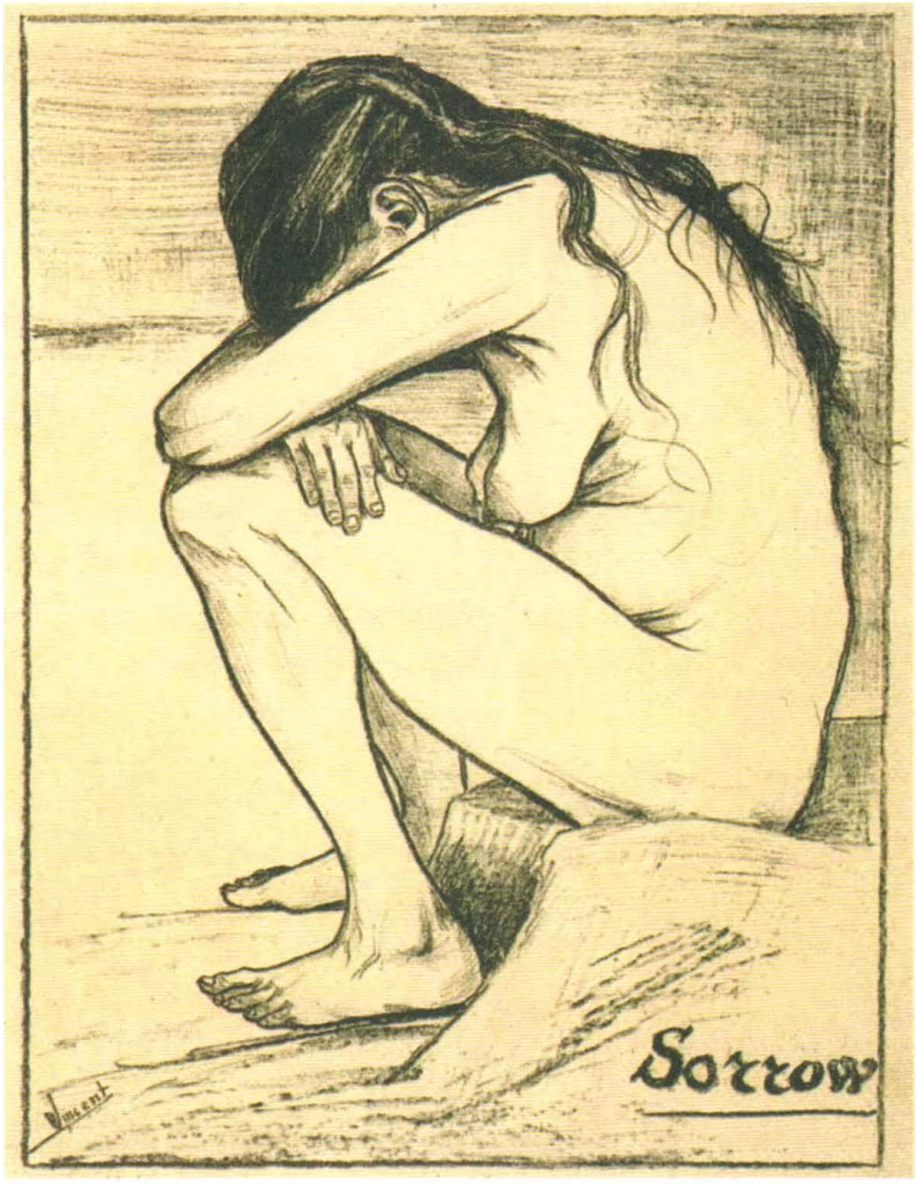
Sahne oldukça dramatik ve coşkulu bir dile sahip. Resme baktığımızda, Atala'nın bacaklarına sarılmak, Chactas'ın omuzuna dokunmak, Peder Aubry'e destek olmak ister, bu korkunç kayıp ânına dahil edilmiş hissederiz.

Mağaranın dışında, tepenin üzerinde bir haç bulunuyor. Bu motif, resmin temel aldığı metindeki güçlü din vurgusuna atıfta bulunmakta, etkisini güçlendirmektedir. Chateaubriand'ın eserine yapılan doğrudan atıfsa, mağara duvarına yazılmış sözlerdir: "*Çiçek gibi soldum, kırlardaki çimenler gibi sarardım.*"

KENDİ ACISINDA BOĞULAN HAVVA KIZI

HÜZÜN
(1882)

VINCENT VAN GOGH



Vincent Van Gogh, sanatında basit figürler ya da nesneler kullanarak büyük bir anlam ve derinlik yaratan eşsiz bir sanatçıdır. Onun resimleri büyük, anıtsal ya da gösterişli değil, sıcak ve duygusaldır. Yüzlerce figürün dahil olduğu devasa kompozisyonların anlatamadığını tek bir ayçiçeği ile ifade edebilir.

Hüzün adlı eserinde ise âşık olduğu kadınlardan birini en yalın ve gerçekçi hâliyle yansıtıyor bize.

Ressam, yirmi dokuz yaşındayken bir hayat kadınına âşık olur. Sien adındaki bu kadınla yaşamaya başlayan sanatçı, kendinden en az sekiz yaş büyük ve bir de kız çocuğu olan bu kadına tutkuyla bağlıdır. Çocuğu kendi çocuğu gibi görür, ona süt alabilmek için boyalarını satar.

O sene, sevdiği kadının karakalem bir resmini yapar Van Gogh. Dindar olan sanatçı, burada Sien'i İncil'de bahsi geçen, kendi ıstırabı içinde hapsolan Havva şeklinde yansıtır. (Sanatçının ender bulunan nü çalışmalarından biri olması sebebiyle büyük bir önem arz ettiğini belirtmeliyiz.)

Hüzünlü, çıplak, sessiz ve çaresiz Sien, içine kapanmış durumda. Van Gogh'un ekspresyonizme büyük bir ilham veren anlatımı, resme başlamasından yalnızca bir sene sonra çığır açacak işler yapacağının da işareti. Konuşarak kendini ifade etmekte epey güçlük çeken sanatçı, resmettikleriyle bambaşka, benzersiz bir dil yarattığının farkında değildi muhtemelen. Empresyonizm ve realizmin gözün görüş alanı dışına çıkmayan resimlerinden sonra, Van Gogh'un anlatımı pek çok şeyi değiştirecektir.

Van Gogh ile Sien arasındaki ilişki ise iyi bitmedi. Vincent'ın rahip olan babası, oğlunun birlikteliğine dair tüm detaylara vâkıf olmuştu. Çifti zorla ayırmaya karar veren adam, Sien ile aynı evde yaşayan Van Gogh'u apar topar kendi evine götürdü. Sien ise bu ayrılığa dayanamayarak kendini bir nehre attı ve boğularak öldü.

AYNADAKİ KİMİN AKSİ?

DÜŞMÜŞ MELEK (1847)

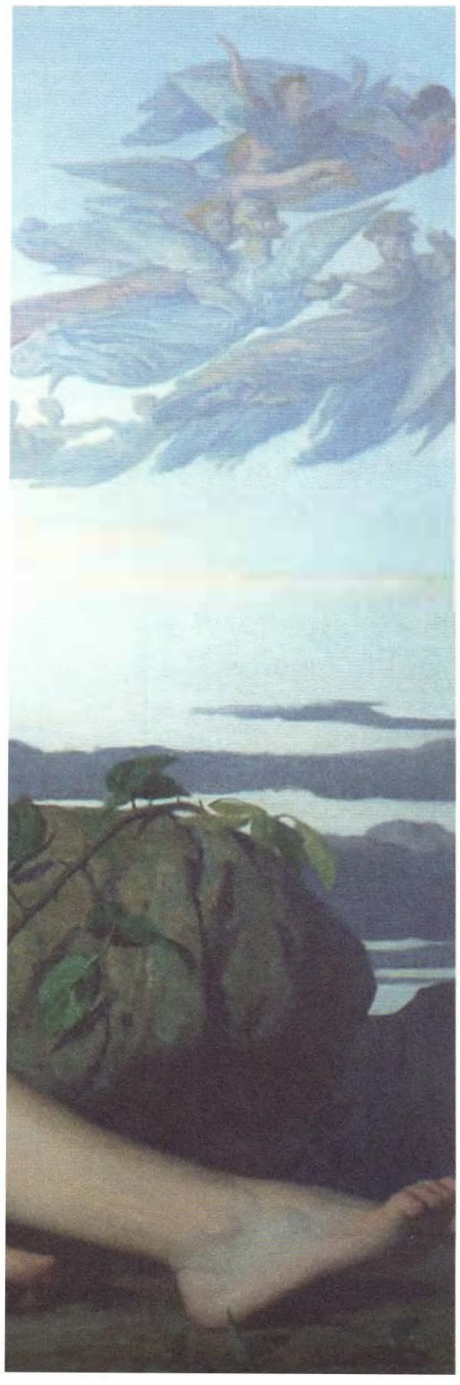
ALEXANDRE CABANEL

"Şeytan, Dante'ye şöyle dedi: Tanrı'yı gerçekten tanısaydın, sen de ihanet ederdin..."

Bugüne dek maruz kaldığımız tüm dayatma bilgileri, klişeleri, söylenceleri, masalları, yatmadan önce dinlediğimiz korku dolu hikâyeleri bir yana bırakabilirsek; bu mucize bir saniyeliğine gerçek olursa bu resme baktığımızda ne görürüz?

Neoklasizm, romantizm ve Fransız akademik sanat disiplinlerini benzersiz bir şekilde sentezleyen Cabanel, 1847 yılında resmettiği bu eserle sanat tarihinin en ikonik sahnelerinden birini yaratmıştır.

Düşmüş Melek'te Cabanel'in ilk hedefi, içimizdeki şeytanı ayan beyan görebilmemizi sağlamaktır. Neticede herkes aldatabilir, kalp kırabilir, şehvete kapılabilir ve inandıklarından ya da ona öğretilenlerden uzağa düşebilir, değil mi? Bu resme bakmak, çok yoğun bir duygu alışverişinin kapısını aralamaktır. Aktörün "Şeytan" olması da etkiyi zerrece azaltmaz, tam tersine, travmatik bir hâle getirir. Çünkü tüm çözümlemeyi yaptıktan sonra "kiminle" empati kurduğunuza/kurabildiğinize hayret edersiniz.



İçinin kin ve öfkeyle dolu olduğunu ilk ânda hissettiğimiz bu güzel figür, günahlarımızın bir yansıması gibidir. Sanatçı, eserde Lucifer'ı konuk eder. İsmi "ışık veren" anlamına gelmektedir. Ressam da bu yönlendirmeye riayet ederek tüm günahların ve kötülüğün kaynağı sayılan iblisi, olabilecek en güzel betimlemeyle yansıtmaya çalışır. Bunu da kutsal metinlere yaraşır bir şekilde yaptığını söylememiz gerek. Latincede "gün yıldızı" anlamına gelen adıyla Lucifer, burada kötü bir karakteri çağrıştırmıyor bizlere. Cabanel'in meleği tasvir edişine ilham veren metin Tevrat'ta gizlidir:

> "Sen güzeller ve bilgeler içinde en mükemmeldin. Tanrı'nın bahçesinde, Eden'deydin. Elbiselerin işlemeli taşlarla ve altınlarla süslüydü. Bunlar sana yaratıldığında verildi. Gücünden ve kudretinden dolayı seni bekçim yaptım. Tanrı'nın kutsal dağına ve ateş tarlalarına girebiliyordun. Yaptığın hiçbir şeyden sorumlu tutulmuyordun. Sonunda için kötülükle doldu. Şiddeti yarattın ve günahkâr oldun. Bu yüzden seni Tanrı Dağı'ndan men ettim. Seni ateş tarlalarının bekçiliğinden men ettim. Güzelliğinden dolayı için kibirle doldu. Bilgeliğini ise kibrin ve ünün için kullandın. İçindeki ateşle birlikte seni dünyaya hapsettim. Senin peşinden gelenlerle birlikte sonsuz ateşler içinde yanacak, küllere dönüşeceksin. Bu senin için feci sondur."

Bu resimde gördüğümüz Lucifer, kibrinden dolayı insana boyun eğmeyi reddetmiş, hırsının kurbanı olmuş ve cennetten henüz sürülmüştür. Michelangelo'nun Musa heykeli ne kadar erdemli bir öfkeyi, hiddeti ve iradeyi temsil ediyorsa, Cabanel'in şeytanı da o kadar sonsuz bir öfke, kin ve günahkârlığı temsil eder. Babası tarafından azarlanmış ve sürülmüş cehennem prensinin yaşlı gözlerini, büyük bir güç ve kin ile boşluğa diktiğini görüyoruz. Kızarmış gözlerindeki yaşlar, hem duygusal bir acıyı hem de cehennem ateşinin vereceği fiziksel acıyı yansıtıyor. Bakışları masumane değil; tek kelime etmese de içinde kopan fırtınaları ve intikam arzusuyla yanıp tutuştuğunu hissedebiliyoruz. Kendi intikamlarımız, ucuz kibrimiz ve aciz kindarlığımızı hatırlatıyor bu; hem Lucifer'a hem de kendimize üzülüyoruz.

Cabanel bunca duyguyu bir arada yansıtan bu sahneyi tek bir amaç uğruna kuruyor aslında: Dönemin duygusuz eserlerine bir tepki geliştirmek. Seçtiği konu bakımından tüm kuralları çiğnediğini düşünürsek, Akademi'den dışlanan, "düşmüş bir melek"tir Cabanel de.

Sürgün edilmiş, dışlanmış ve intikam yemini etmiş olan Lucifer'ın bakışları, izleyen için tanımlaması zor bir haz kaynağıdır. Aslında gözyaşlarına üzülmekten çok bakışlarının ardındaki öfkeden etkileniriz. Duruşu, kanatları, rüzgârda savrulan saçlarıyla o kadar heybetli ve büyüleyicidir ki, ondan korkmak ya da onun için üzülmek mümkün değil.

Neredeyse öfkesini haklı görüp empati kurabileceğimiz bir iblis ile karşı karşıyayız. Kendi isyanlarımızı, başkaldırılarımızı düşündürüyor, tıpkı Cabanel'in Akademi'ye başkaldırışı gibi... Şeytan, öfkesini öyle güçlü bakışlarla yansıtıyor ki, buna maruz kalacak kimseye acıyor, hayranlıkla dolu bir gülümsemeden alıkoyamıyorsunuz kendinizi.

Anlayacağınız, sergilendiği tarih itibariyle, yıllarca kabul görmeyen ve olabilecek en ağır eleştirileri alan bu eser, Cabanel'in duygularını da çok iyi yansıtıyor. Bu gözler, belki de akademinin eski kafalı jürilerine bakıyor. Onun cehennemi bizim dünyamız belki ve bizi kendi dünyasında ağırlayacağı günü bekliyor.

Başlarken sorduğum soruya dönmeden bitirmeyeceğim elbette.

Cevap: Bütün kalıplardan sıyrılarak bu resme baktığımızda hayal kırıklığını, yalnızlığı, terk edilmişliği, öfkeyi, kini, kinden gelen gücü, sevgisizliği ya da aşırı sevginin nefrete dönüşmesini, aşkın intikam ateşine kesmesini, itaatsizliği, sadakatsizliği görürüz.

Bir melek ya da iblis, ancak bu kadar insansı resmedilebilir...

"İNANMA İSTERSEN YILDIZLARIN YANDIĞINA..."

OPHELIA

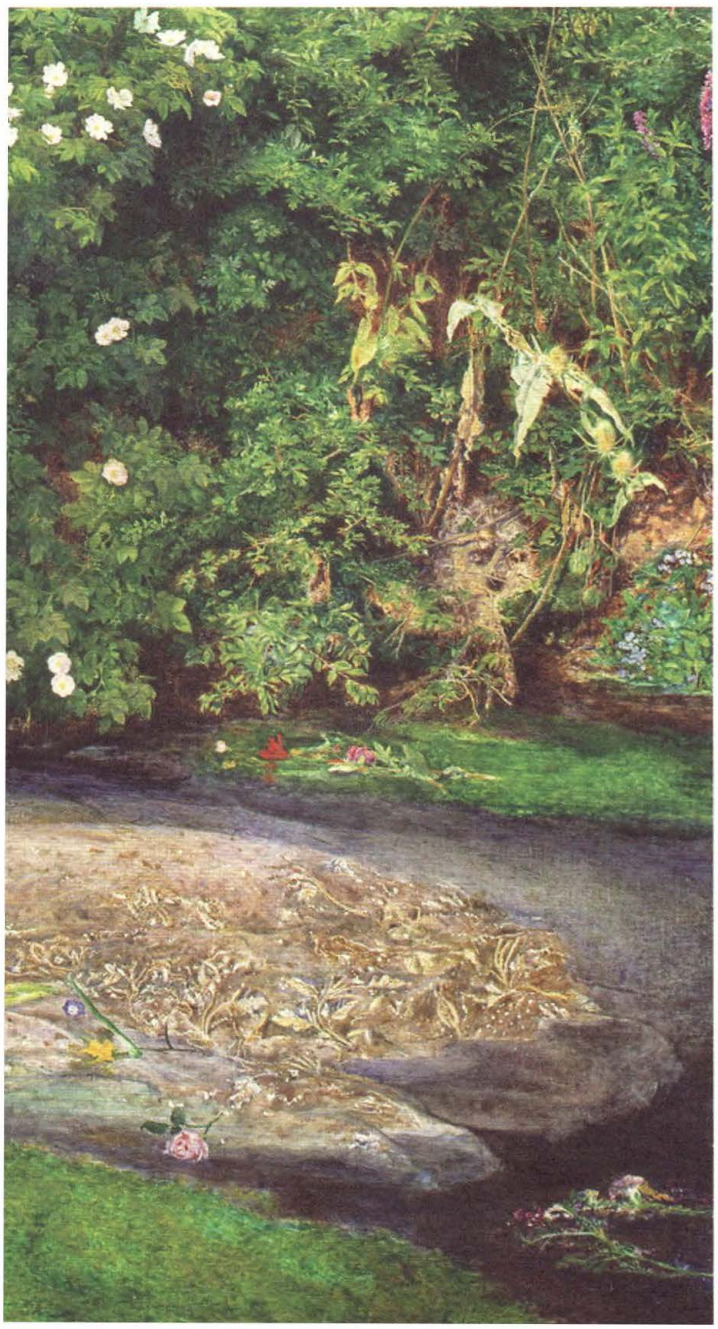
(1851)

JOHN EVERETT MILLAIS

Ön-Raffaellocu ressamların çoğu, eserlerini İngiliz edebiyatından esinlenerek üretmiştir. En ünlü örneklerden biri de Shakespeare'in Hamlet oyunundaki Ophelia karakterini ele alan Millais resmidir.

Hamlet'e âşık, genç bir kadın olan Ophelia saf ve hassas yapılı bir karakterdir. Oyuna melankolik bir hava katan bu karakterin ölümü de dramatik olmuştur. Oyunun bir kısmında Hamlet aklını kaybetmiş gibi davranmaya, bir oyun oynamaya başlar. Zavallı Ophelia ise buna inanır ve Hamlet'in düştüğü bu duruma çok üzülür. Gitgide daha da melankolik bir hâle bürünen Ophelia, sonunda babasının da ölmesiyle zihnen hayatla bağını koparır.

Bir gün çiçek toplamak için ırmağın yanına gider ve büyük ağaçta açmış bir çiçek görür. Onu almak isteyen Ophelia ağaca tırmanmaya başlar. Dalın en ucundaki çiçeğe uzanırken dal kırılır ve genç kız ırmağa düşer. Irmağa düştüğünde çırpınmaz Ophelia, hayatta kalmak için direnmez. Sudan şişen elbisesi onu bir süre su üstünde tutar. Ophelia şarkı söylemeye başlar. Son şarkısını söylediği sırada ağırlaşmaya başlayan elbisesi onu suyun karanlığına doğru çeker. Sonunda boğularak can verir.



Millais, bu eserde Ophelia'nın su üstünde durduğu ve bilinçsizce şarkısını söylediği âna götürüyor bizi. Su üzerinde değil de yatağına uzanmış gibi, nerede olduğunun farkında bile değil. Boşluğa diktiği bakışlarını görür görmez akıl sağlığının yerinde olmadığını anlayabiliyoruz. Su

üzerinde neredeyse kutsal bir görüntü çizerek uzanan bu masum güzel, ölmek üzere olduğunun bile farkında değil. Belki de bunu umursamıyor...

Son derece klişe bir tanımlama gibi gelebilir, fakat bu resim kelimenin tam anlamıyla görsel bir şölen sunuyor. Ophelia'nın güzelliği ve durgunluğu, çiçeklerle süslü suyun durgunluğu ile uyum içinde. Her şey sakin ve huzurlu. Bu da dramatik etkiyi oldukça artırıyor. Aşkından aklını kaybeden bu genç kızın son saniyelerinde ona eşlik ediyor ve şaşkınlıkla, onu ölüme hazır hâle getiren aşka anlam vermeye çalışıyoruz.

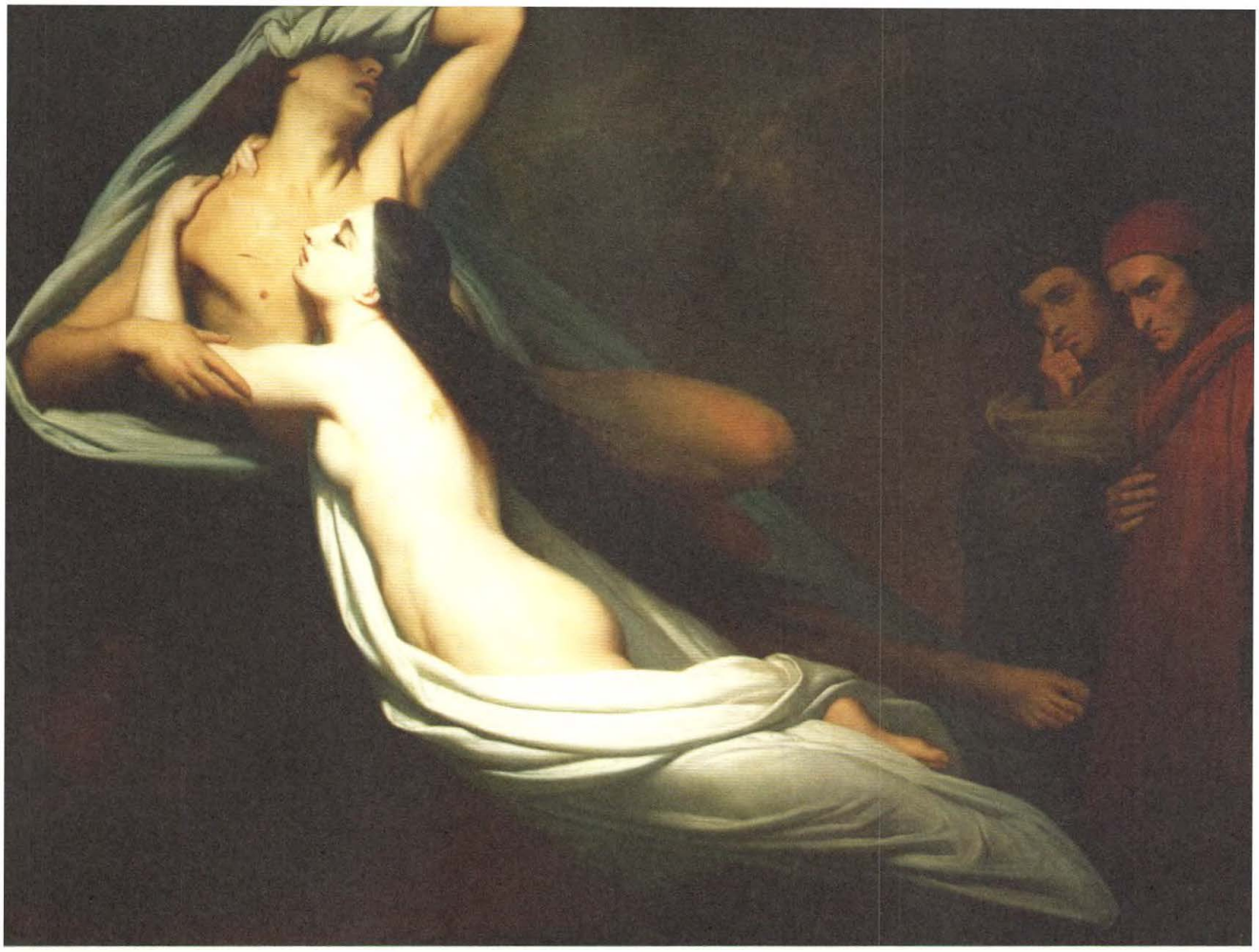
Sanatçı, en ünlü resmi olan *Ophelia*'yı iki aşamada yaptı. 1851 yılının yaz ve sonbahar dönemlerinde Worcester Parkı'ndaki çiçekleri kullandı. Ophelia figürü içinse dönemin en güzel modellerinden biri olan, şarkıcı ve şair Lizzie Siddal poz verdi. Millais, Siddal'in üşümemesi için poz vereceği küvetin altında kandiller yakmıştı. Bu sayede ısısı korunan küvette poz veren Siddal, sanatçının tuvalinde Ophelia olarak hayat buldu.

CEHENNEMİN İKİNCİ KATI

PAOLO VE FRANCESCA'NIN HAYALETLERİ DANTE VE VIRGILIUS'A GÖRÜNÜYOR (1855)

ARY SCHEFFER

Romantik dönemin Fransız temsilcilerinden Ary Scheffer'in imzasını taşıyan bu eser, şehvetin getirdiği felaketin bir özetidir. Dante'nin *İlahi Komedyası*'nın "Cehennem" bölümünde geçen olayda, talihsiz iki âşığa, Dante ve Virgil ile birlikte bakıyoruz.



İlahi Komedya'yı okumayanlar için konuyu kısaca izah edelim. Dante bu eserinde Antik Yunan filozofu Virgil ile birlikte önce Cehennem'i, ardından da Cennet'i gezer. Cehennem, yedi günahı temsil eden yedi kata ayrılmıştır, bunlardan biri de şehvettir. Her katta birbirinden ilginç hikâyeler ve kişilerle karşılaşırlar. Şehvet katındaysa Ravennalı Francesca ile Riminili Paolo'nun öyküsüne tanık olurlar.

İkisi de zengin ve güçlü ailelerin çocuklarıdır. Ancak aileler birbirine düşmandır. Ravennalı güçlü bir ailenin başında olan Guido da Polenta'nın kızıdır Francesca. Polenta, kızını düşman aile olan Malesta'ların kızı ile evlendirerek aradaki husumete bir son vermek ister. Aileler bir araya gelir ve büyük oğul ile kızın evlenmesine karar verirler. Ancak bir sorun vardır: Ailenin büyük oğlu olan Giovanni, göze pek de hitap etmeyen bir görünüşe sahiptir.

Kızın babası büyük oğlanı görünce kızının onu beğenmeyeceğinden endişelenir. Bu yüzden aileler kendi aralarında sinsi bir plan yaparlar. Giovanni'nin kardeşi olan Paolo, oldukça yakışıklı bir gençtir. Bu yüzden genç kıza sanki Paolo ile evlenecekmiş gibi onu gösterirler. Genç kız Paolo'yu gördüğünde hemen âşık olur ve evlenmeyi kabul eder. Ancak

düğünde tatsız bir sürpriz ile karşılaşır. Ne var ki artık çok geçtir, evlilik için tüm sözleşmeler imzalanmıştır. Bu duruma sinirlense ve ortalığı birbirine katsa da elinden hiçbir şey gelmez. Artık evlidir.

Kocasıyla yaşadığı sarayda Paolo da eşlik etmektedir onlara. Adam, genç kıza delice âşıktır. Sonunda bir gün yalnız kalır, yakınlaşır ve beraber olurlar. Artık yasak bir ilişkinin içindedirler. Ancak bu ilişki de çok uzun sürmez. Francesca ve Paolo yalnız olduklarını düşündükleri bir gün yine odalarına kapanıp sevişmeye başlarlar. Henüz sarayı terk etmemiş olan Giovanni, odanın önünden geçerken sesleri duyar ve içeri girdiğinde karısının kardeşiyle birlikte olduğunu görür.

Ardından yaşanan kovalamaca ve arbede sonucunda Giovanni, Paolo'yu öldürmek için kılıcını savurduğunda araya giren Francesca'ya olur olan. Genç kız oracıkta ölür. Ancak Giovanni durmaz, hemen ardından kardeşini de öldürür. Gizli âşıklar aynı mezarın içine gömülürler ve bu dünyadaki hikâyeleri sona erer.

Bu yasak ilişki, Cehennem'in şehvet katında devam edecek ve onun karanlığında aydınlanmaya çalışacaktır. Sonsuza kadar acı içinde savrulan bir çift gibi gösterir ressam Scheffer onları. Uçuşan kumaşlara sarınan, birlikte havada savrulup süzülen bu çifti izlemekte olan Dante ve Virgil, kompozisyonun sağında yer alır. Paolo'yu öldüren kılıç darbesi, parlak bedeniyle kontrast yaratarak görünür kılınmıştır. Meç adındaki eskrim kılıcının sebep olduğu küçücük yarayı öpmek ister gibi uzanan Francesca ise ağlamaktadır. Ruhları acı içinde, sonsuza dek bu şekilde savrulacaktır. İşledikleri şehvet suçunun sebep olduğu acı ve keder, sahnenin en önemli parçasını oluşturur. Ressamın dramatik ışığı bu yüzden sadece onları aydınlatır. Dante ve Virgil ise daha karanlık bir köşede, süzülmekte olan ruhları izlerken birbirlerine zıt tepkiler verirler. Virgil, elini çenesine koyup lanetlenen çifti acı içinde izlerken, Dante'nin sert ve kınayan bakışlar attığını görmekteyiz. İradesini kontrol edemeyen, şehvete yenik düşen insanları aşağılar, çektikleri cezayı yerinde bulmuş gibidir.

Romantizm dönemini izleyene olanca coşkusuyla yansıtan bu eserde, sonsuza dek cehennemde savrulacak ruhlara Virgil gibi mi bakıyorsunuz, Dante gibi mi?

ZORAKİ BİRLİKTELİKLER

EŞİT OLMAYAN EVLİLİK (1862)

VASILI PUKIREV

Gerçekçi resimleriyle bilinen Rus ressamın 1862 yılında yaptığı bu etkileyici sahne, Tretyakov Devlet Galerisi'nde sergilenmektedir. Bir Ortodoks kilisesinde gerçekleştirilen evlilik seremonisini konu eder tablo. Genç gelin, resmimizin ana kahramanı. Geriye doğru çekilip baktığımızda, sahnede neler yaşandığını hemen anlayabiliyoruz, figürlerin ifadeleri öyle güçlü ve teatral ki hiçbirisi üzerine uzun uzadıya bir açıklama yapmaya gerek yok.

Resimde yaşlı damat ve hüzünlü, yeniyetme gelin, gözümüze ilk çarpan figürler. Resmin adını hiç bilmediğimizi farz edelim; kadına tuhaf ve rahatsız edici bir bakış atan bu yaşlı adamın, damat değil de gelinin babası olduğunu düşünebilirdik, öyle değil mi?

Eserde tam on figür var. Her ne kadar ilk bakışta ana figürler dikkatimizi çekse de hikâyenin, başrol oyuncularının ifadelerinden okuduğumuzla sınırlı olmadığını arka plandakiler sayesinde anlıyoruz. Gelinin hemen arkasında duran, oldukça öfkeli gözüken ve kollarını bağlamış figüre bakın. Yaşlı damadı süzen gözlerinden ateş çıkıyor. Arkadaki tüm erkeklerin yüzlerinden gerginlik okunuyor, fakat onunki bambaşka... Öfkesini güçlü bir şekilde hissedebiliyoruz. Gelinin gerçek sevgilisi olabilir mi? Belki de erkek kardeşi? Bunu sadece resme bakarak kestirmek imkânsız. Ancak tarihi belgelere, ressamın eser üzerine söylediklerine ve notlarına bakınca bu adamın, ressamımız Pukirev'in suretini taşıdığını öğreniyoruz. Burada anlatılanlar, onun başına geldi mi gerçekten? Yoksa o dönemin korkunç evliliklerini taşlamak için mi yaptı resmi? Yanıtı bilmesek de yüz ifadesine bakarak durumun onu fazlasıyla rahatsız ettiğini söyleyebiliriz.

Mutsuz gelin, bariz bir gönülsüzlükle yüzüğün takılması için sağ elini din adamına doğru uzatıyor. Yaşlı damadın elinde mum tutmasıysa bir Kuzey geleneği; gelinin damada düğünden önce verdiği mum, umudun ve iyi dileklerin sembolüdür. Öte yandan, önceki resimlerde de gördüğümüz üzere, "her şeyi gören Tanrı'yı" temsil eder.

Pukirev'in otuz üç yaşında yaptığı bu tablo oldukça önemli ve bilinen eserlerinden biridir. Ancak resim sergilendiği dönemde sert eleştirilere maruz kalır. Birçok insana göre resim gerçeği yansıtmaz, çünkü o dönem yaşlı ve varlıklı bürokratlarla bile isteye evlenen genç kız sayısı azımsanamayacak kadar çoktur. Kim ne derse desin, resmin sergilenişinden sonra

duruma epey içerleyen yaşı ilerlemiş zenginlerin bir kısmı, yapacakları evliliklerden vazgeçer. Günümüz koşullarında Pukirev'in yaptığı şeyin önemini kavramak epey zor olabilir, fakat o dönemde sanata sızan hicvin toplumsal bir karşılığı vardı. Tek bir resimle kaç hayatı uçurumdan döndürdüğünü tahmin bile edemeyiz.

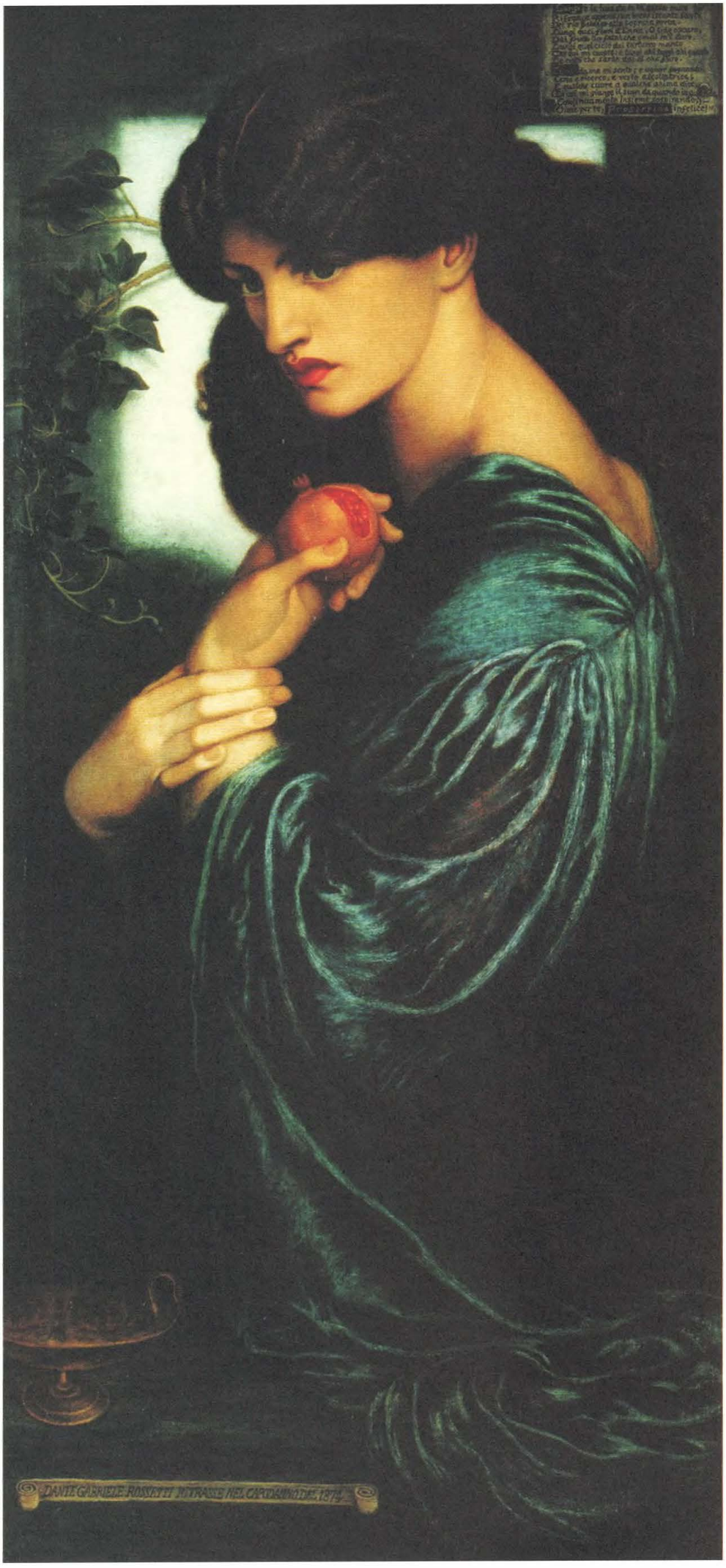
İMKÂNSIZ AŞKIN KARANLIK ŞARKISI

PROSERPINE
(1874)

DANTE GABRIEL ROSSETTI

Bu resim sıradan bir portre gibi dursa da derin anlamlar içeren bir başyapıt niteliğindedir. Eser, konusunu Antik Yunan mitolojisinden alıyor. Yani gördüğümüz figür, Tanrıça Demeter'in kızı Persephone'dir. Evet, hani şu Hades'in yeraltı diyarına kaçırdığı Persephone...

Persephone'ye âşık olan Hades, yeraltındaki krallığından çıkıp gelerek onu kaçırır ve Ölüler Diyarı'na götürür. Kızın annesi Demeter ise duruma çok üzülür ve Tanrıların Tanrısı Zeus'tan kızını kurtarması için yardım ister. Kızın, geri dönebilmesi için yeraltı diyarında hiçbir şey yiyip içmemesi gerekmektedir. Zeus hemen yeraltı diyarına iner ve Hades'ten kızı getirmesini ister. Ancak Persephone çoktan altı nar tanesi yemiştir. Bunun üzerine Zeus bir anlaşma teklif eder. Persephone yılın altı ayını annesiyle geçirecek, altı ay da Hades'in yanında kalacaktır. Heybetli tanrının teklifini geri çeviremeyen Hades, anlaşmayı kabul eder. Böylece her altı ayda bir yerin en derin ve karanlık diyarından kurtulup yeryüzüne çıkar Persephone. Tabiat Tanrıçası Demeter, kızının her ziyaretinde o kadar mutlu olur ki doğa canlanır, önce ilkbahar ve ardından da yaz başlar. Ayrılık vakti geldiğindeyse hava kararır, ağaçlar yapraklarını döker ve doğanın bütün güzelliği toprağa karışır.


DANTE GABRIELE ROSSETTI DIPINSE NEL CAMBRIDGE 1874

İki hayatın arasına sıkışıp kalan Persephone, Dante Gabriel Rossetti'ye birini hatırlatıyordu: Sevdiği kadını. Ünlü ressam deliler gibi âşıktı, hem de sanatçı ortağı William Morris'in eşi Jane Morris'e. Burada Persephone olarak gördüğümüz figür, evliliği ile Dante'ye olan aşkı arasında kalmış Jane Morris'tir.

Jane'nin mutlu bir evliliği yoktu, aslında Rossetti'yi seviyordu. Ancak çift bir araya gelemiyordu çünkü o yıllarda evli ve çocuklu bir kadının boşanması söz konusu dahi olamazdı.

Tabloda Persephone'yi, Hades'in karanlık diyarında elinde bir narla gezerken, yeryüzüne açılan kapıyı fark ettiği hâliyle resmettiğini söylemiş sanatçı. İzleyici olarak o kapıyı aralayan bizmişiz gibi hissediyoruz. Persephone kurtarılmayı umutsuzca bekleyen, melankolik bir figür olarak karşımızda duruyor. İmkânsız aşkın melankolisi ile dalgın bakan gözleri ve lanetli narı ile karşılıyor bizi. Persephone'nin cazibesine yenik düştüğü narın kırmızısı ile Dante Gabriel Rossetti'nin çağrısını görmezden gelemediği dudaklarının kırmızısı birbirine ne çok benziyor, değil mi?

Dante Gabriel Rossetti, mutsuz hayatından çekip çıkarmak istediği kadının bedbahtlığı ve çaresizliğini damıtmaksızın bize yansıtıyor. Persephone'yi böylesine güzel ve yardıma muhtaç resmederken kendisine hak vermemizi istiyor. Ancak ne o Zeus'un güçlerine sahip ne de biz...

ÖLÜMCÜL AŞKLAR – 1

SHALOTT'UN LEYDİSİ (1888)

JOHN WILLIAM WATERHOUSE

Sanat tarihindeki en acıklı aşk hikâyelerinden birini konu eden bu eseri çözümlemeden önce, kitap boyunca birkaç kez sözünü ettiğimiz Ön-Raffaelloculardan bahsetmemiz gerek.

Ön-Raffaellocular, 1848 yılında Londra Kraliyet Akademisi'nde yetişen yedi öğrencinin kurduğu gizli bir gruptur. Kendilerine, *Pre-Raphaelite Brotherhood*/Ön-Raffaellocu Kardeşler Birliği diyorlardı. Onları bir araya getiren, Kraliyet Akademisi'nin resim üzerindeki hâkimiyeti ve kuralcılığından sıkılmış olmalarıydı. Akademi'nin yönergelerince yapılan eserlerden yükselen kasvet ve karanlık, bu genç ressamlar için oldukça sıkıcı ve tekdüzeydi. Onların hoşlandığı, örnek aldığı üslup, erken dönem İtalyan sanatıydı.

Özgün ve deneyci bir üslup barındırdığını düşündükleri Erken İtalyan ve ortaçağ sanatını kendi dönemlerine uyarlamak istiyorlar, yap-

tıkları resimleri, üyesi oldukları birliğin kısaltmasını kullanarak (PRB) imzalıyorlardı. İnceleyeceğimiz eserin yaratıcısı John William Waterhouse, grubun kurucu üyelerinden biri değildi, ancak tablonun ortaya çıkışından sonra, Ön-Raffaellocu resimlere getirdiği yeni solukla bu grubun sanat anlayışını bir sonraki yüzyıla taşıdığı konusunda herkes hemfikirdir.

Waterhouse *Shalott'un Leydisi*'ni, Alfred Lord Tennyson'ın Kral Arthur efsanesinden yola çıkarak yazdığı aynı adlı şiirinden etkilenerek resmetmiştir. Sanatçıya ilham veren satırlarsa şöyle: "Nehrin kasvetli derinliklerinde, esrik ve cesur bir kâhin gibi, donuk ifadesiyle, öylece bakar Camelot'a..." Efsaneye göre bu leydi, bir nehrin üzerinde yer alan kulede yıllarca esir tutulmuştur. Duvarların arasında geçen onca sene boyunca tek uğraşı dokuma yapmak olmuştur. Öyle bir lanet vardır ki başında, pencereden dışarı bakması bile yasaktır. Eğer bakarsa öleceğini bilmektedir, neden sonra bir ayna yardımıyla, lanetten etkilenmeden zindanının dışındaki dünyaya göz gezdirebileceğini keşfeder.

Bir gün, yuvarlak masa şövalyelerinden Lancelot'ın yolu bu kulenin yakınlarından geçer. Genç adam bir şarkı mırıldanmaktadır. Leydi hemen aynasına uzanıp bu güzel ezginin kaynağını arar, Lancelot'ı gördüğünde ondan öyle etkilenir ki laneti unutup hemen pencereye koşar. Sessizce onu izlemeye dalmışken aynadan gelen sesle irkilir, dönüp baktığında paramparça olduğunu görür; şövalyenin şarkısıyla bir an için her şeyi unutan leydi, laneti harekete geçirmiştir.

Yapılacak bir şey olmadığının farkındadır. Öleceğini bilerek, Lancelot'ı yakından görebilmek için kulesini terk eder ve Camelot şehrine doğru akan nehir üzerindeki bir kayığa biner. Ancak bu, güzeller güzeli leydinin çıktığı son yolculuk olacaktır.

Şimdi resme bir kez daha bakalım. Dönüşü olmayan bir yola çıkan kadın oldukça melankolik görünüyor. Sonunda ölüm olan bir arzunun peşinde koştuğunun farkında...

Aslında bu kompozisyon, Viktoryen edebiyatında "aşkı ve cinsel zevkleri için rahibeliği terk eden kadın" temasının bir versiyonu olarak görülebilir. Kadının yüzündeki ifade ve başını yukarı kaldırma biçimi, onun ne kadar üzgün olduğunu görmemizi isteyen ressamın tercihidir. Ümitsizlikle dolu yolculuğuna çıkmak üzereyken, Lancelot'ı görmeye değil, kendi ölümüne hazırlanır gibidir.

Resim, bu düşünceyi güçlendirecek çok sayıda sembol barındırıyor. Mesela kayığın ön tarafında üç mum bulunuyor. Muhtemelen rüzgâr yüzünden ikisi sönmüş, biri yanmaya devam ediyor ama o da çok fazla dayanacak gibi durmuyor. Sönmek üzere olan son mum, yolun sonuna geldiğimizi anlatıyor aslında; artık aydınlatılması gereken bir yer yok.

Bu mumlar kadının çıktığı yolu, gittiği mesafeyi ve artık yolun sonuna geldiğini gösteriyor. Mumların hemen yanında bir haç görüyoruz. İsa'nın çarmıha gerildiği anı gösteren bu sembol, kadının da tıpkı İsa gibi aşkı için kendini feda ettiğini anlatıyor bize. Kayığa serili örtü ise leydinin kulede yaptığı dokumalardan biridir ve dikkatle bakıldığında dairesel motiflerin içine Lancelot'ın tasvirini işlediğini görürüz. Ayrıca kule ve ayna da işlenmiştir ki bu motifler de oldukça dikkat çekicidir. Sağ elinde, bırakmak üzere olduğu zincir ise kuledeki esaretinden kurtuluşunu temsil etmektedir veya bir esaretten farkı olmayan hayatından...

ÖLÜMCÜL AŞKLAR – 2

ACIMASIZ GÜZEL KADIN (1901)

FRANK DICKSEE

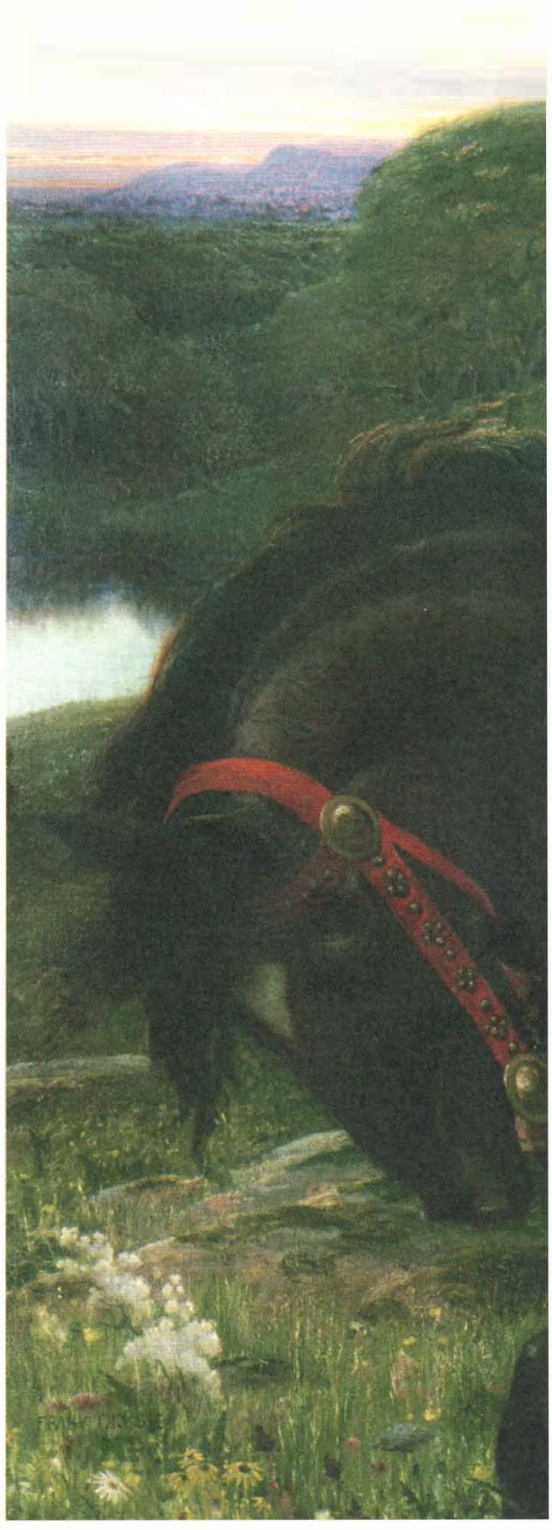
Hiç aşktan gözünüzün bir şey görmediği, kendinizi tamamen kaybettiğiniz oldu mu; büyülenmiş gibi hissettiğiniz ve kontrolünüzü tamamen kaybettiğiniz bir an? Dicksee'nin bu meşhur tabloda betimlediği tam da böylesi bir andır.

İlhamını bir şiirden alan ressam, fırça darbeleri ve ışığı kullanışındaki şairanelikle sahneyi daha da anlamlı kılıyor. Tabloya adını veren şiir, İngiliz şair John Keats'in 1819'da yazdığı *Acımasız Güzel Kadın*'dır.

Şiirin kahramanları bu tabloda suret kazanır; muhteşem güzelliğe sahip, büyüleyici bir kadın ve bu büyüye kayıtsız kalamayan bir şövalye. Şövalye bir güç, asalet ve onur temsilidir. Ancak resme baktığımızda bunları göremiyoruz. Büyülenmiş hâlde kadına bakan, yürümekten çok süzülüyormuş gibi görünen, zayıf bir kurban vardır burada. Kadın, şövalyeyi kendine âşık ettikten sonra öylece bırakıp

ölüme terk eder onu. Evet, adamın sonu ölümdür, çünkü bu kadın olmadan yaşamanın bir anlamı kalmamıştır artık. İnsaftan yoksun kadın da bunun farkındadır, ancak şövalyenin kaderi umurunda değildir.

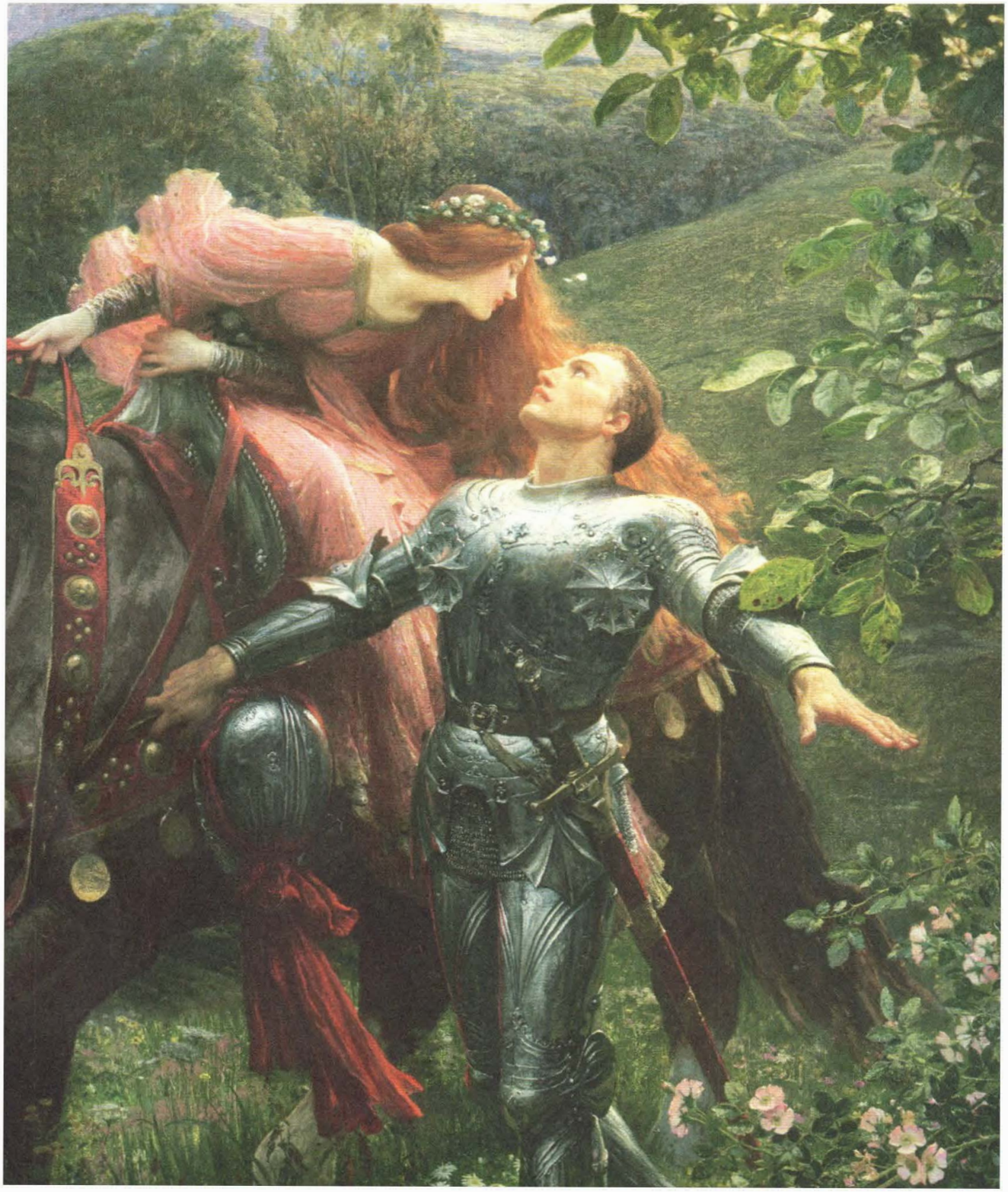
Kadına atını veren şövalye, eyeri tutarak yanlarında yürümeye çalışır ama kontrolün onda olmadığı her hâlinden bellidir. Rüzgârda uçuşan kızıl saçları, başında şövalyenin onun için yaptığı çiçekli tacı ve pembe elbisesiyle son derece etkileyici bir görünüme sahip olan kadın hem resmin hem de öykünün hâkimidir. Atın üzerindeyken şövalyeye doğru eğilir ve onu büyüleyecek şarkıyı söyler. Görüntüsü kadar efsunlu olan sesiyle adamı kendine esir kılar. Çaresizce at üzerindeki acımasız kadının peşine takılmıştır şövalye. Sahnenin devamında kadının onu bırakıp atıyla uzaklaşacağını tahmin etmek hiç zor değil.

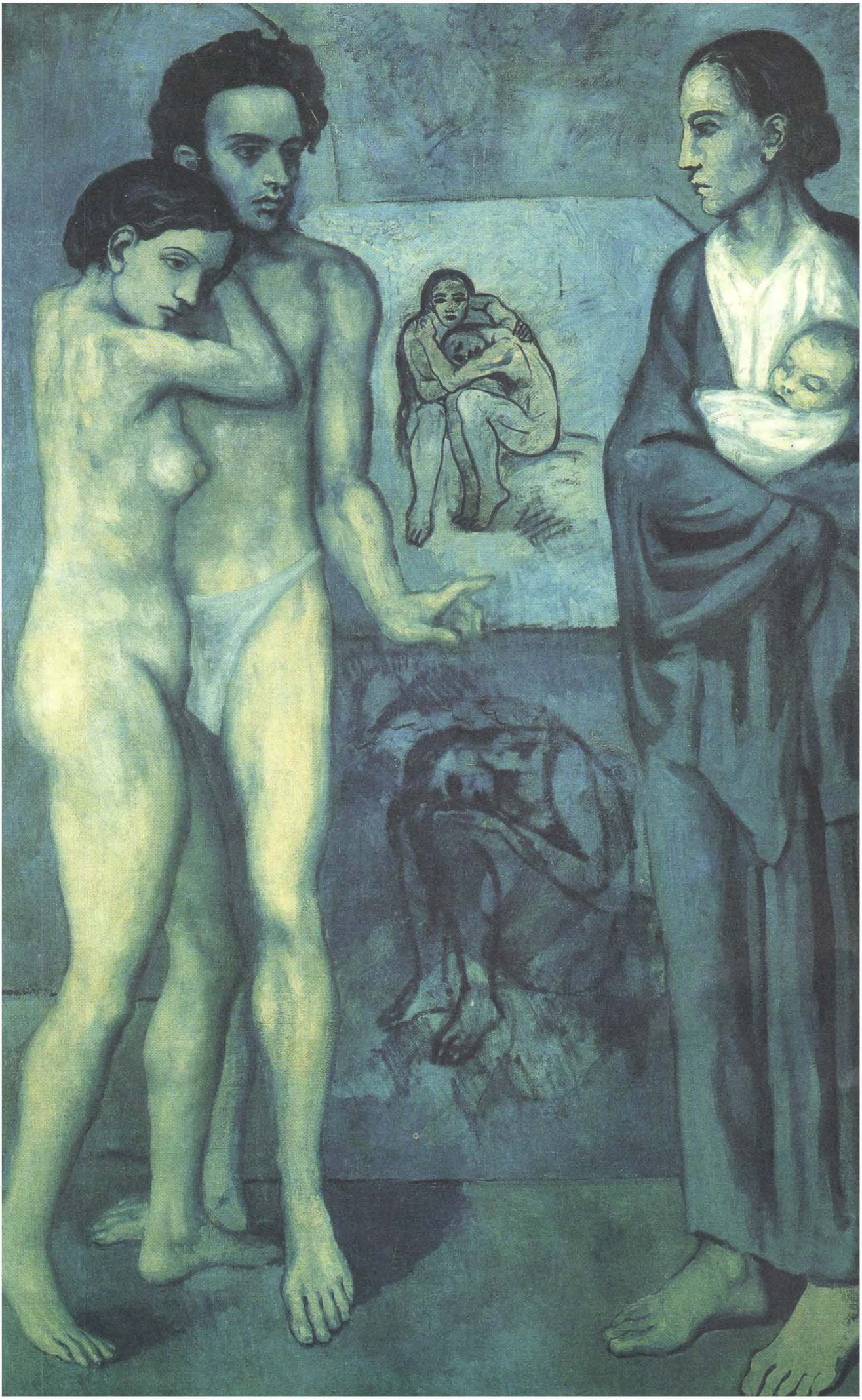


Adamın yüz ifadesi ve beden dili, çaresizliğinin altını çizmek adına epey abartılı bir yorumlamayla resmedilmiş. Anlamsız bakışlarından, vücuduna hükmedenin o olmadığını anlıyoruz. Her şey bir anda olup bitmiş; asil şövalye, kadının fısıltılarını duyar duymaz tek işi İngiltere'nin geniş, yeşil düzlüklerini kat etmek olan, gözleri fal taşı gibi açılmış bir kuklaya dönüşmüş...

Ressam, küçük bir fırça dokunuşuyla öyküsünün sonunu da anlatıyor aslına bakarsanız. Şövalyenin kolunun değdiği ağacın yapraklarına bakın, çürümüş. Bu, ilk bakışta gözümüzden kaçan bir detaydı, değil mi? Sahnenin canlılığı nedeniyle ilk başta ağaçta bir kusur aramadık çünkü bu ikiliden gözlerimizi ayırmamız olanaksız kılınmış. Ancak,

büyüden kurtulur kurtulmaz anlıyoruz: Şövalyenin çürüyüşü çoktan başlamış. Kadın gittiğinde ve büyülü rüyasından nihayet uyandığında, bir daha geri gelmeyecek olan güzel hislerin, zevklerin, güzelliklerin acısı ile çürüyüp yok olmaya mahkûm edilmiş. Muhtemelen zihninde yarattığı o kusursuz dünyadan çıkmayı kabullenemeyecek, şarkıyla birlikte hayalleri de sona erecek; asaletin, onurun ve gücün sembolü, aşk karşısında olanca çaresizliğiyle eriyecektir.





PLATONİK AŞK

HAYAT
(1903)

PABLO PICASSO

Sanatseverlerin Avignonlu *Kızlar ve Guernica* yapıtlarıyla tanıdığı, kübizmin en meşhur temsilcilerinden olan Pablo Picasso'nun öncesinde dışavurumcu bir ressam olduğunu biliyor muydunuz?

Dışavurumcular/Ekspresyonistler genellikle sert konuları ve sert duyguları ele alırlar. Yaptıkları resimlerde aşk açısı, nefret, kıskançlık, kin, ölüm ve hastalık gibi konular ağır basar. Toplum tarafından dışlanmış, kırılmış insanlar, onların fırçalarında tablonun eksenini oluşturur. Hasta insanlar, dilenciler, sarhoşlar, fahişeler, palyaçolar... Hepsi tek tek çıkıp rollerini oynar ve öykülerini anlatırlar bu sahnelerde. Kısacası, ekspresyonist bir ressamın acılarla yoğrulmuş olması gerekir ya da beklenir. Elbette bu konuda istisnalar da söz konusu, fakat çoğunun sansasyonel, acıyla örülü, kasvetli hayatlardan geldikleri bir gerçektir.

Mesela, Edvard Munch... Annesi ve kız kardeşini art arda kaybetmesi yetmezmiş gibi bir de aşk acısına gark olur. Resimlerinin ilhamını soranlara, "İçimdeki cinleri kovmak için yaptığım imajlardır onlar," der. Bu açıklamadan sonra, yapıtlarına bir kez daha baktığınızda ifade güçlerinin iyiden iyiye arttığını göreceksiniz.

Munch'un öyküsünü uzunca anlatacağız birazdan, şimdi Pablo Picasso'ya geri dönelim. Ressam, hâlâ Madrid'de yaşıyorken Casagemas adında bir gençle arkadaş olur. Yetenekli sanatçılar, o dönemde sanatın başkenti olan Paris'e gitmeye karar verirler. Ancak büyük beklentilerle gittikleri Paris, onlara hayallerini bahşetmeyecektir; yoklukla örülü, zor günler geçirirler orada. Picasso, geçimini genelevlerin duvarlarına yaptığı resimlerle sağlar ve bunun karşılığında her zaman para alamaz. Pi-

casso'nun ödemeyi farklı biçimlerde almak konusunda sıkıntı yaşadığını söyleyemeyiz, ancak yakın dostu Casagemas fahişelerle vakit geçirmekten hoşlanmaz. Kısa süre sonra ressamlara modellik yapan, Germaine adında genç bir kadına âşık olur. Ne var ki aşkının karşılığı yoktur. Casagemas ise kadını istemeye devam eder umutsuzca. Ne olursa olsun aşkından vazgeçmeyecek gibidir. Bu kör kuyunun dibine indikçe alkol ve morfin kullanımı akıl almaz ölçüde artar, en nihayetinde hayattaki tek dayanağı Pablo Picasso olur. Ressam, dostunu kendine getirebilmek için uğraşır, ancak hiçbir şeyin derdine deva olmayacağını anlaması uzun sürmez. Böylece Casagemas ile birlikte Madrid'e geri dönmeye karar verir. İspanya'ya vardıklarında Picasso, arkadaşını bir süreliğine yalnız bırakır. Kara sevdaya tutulmuş olan genç adam ilk fırsatta Paris'e geri döner ve bir silahla kadının karşısına çıkar. Germaine'i öldürmeye çalışır ancak başaramaz, onun yerine Germaine'in gözü önünde kendini vurarak intihar eder.

En yakın dostunun ölümüyle derinden sarsılan Picasso, olan bitenden kendini sorumlu tutmaya başlar. Casagemas'ı yalnız bırakmak yanlış bir karar olmuştur, ne var ki, arkadaşının ruh hâli ona da zarar vermeye başlayınca biraz mesafenin iyi olacağını düşünmüştür. Sonrasında ne mi olur? Biricik dostunu ölümün kollarına teslim eden Picasso, tuvallerini kasvetli bir mavi ile boyamaya başlar. Artık bir ekspresyonisttir.

1901'den 1904 yılına kadar bu akıma dahil edilebilecek resimler yapmıştır. Tablolarında kullandığı ölüm mavisi, gören herkese ressamın buhranını aktarıyordu. Ele aldığı konular da bir o kadar üzücüydü. Yaşadığı bu zorlu sürecin, sanatını etkisi altına aldığı üç yıllık periyoda "Mavi Dönem" adı verilmektedir.

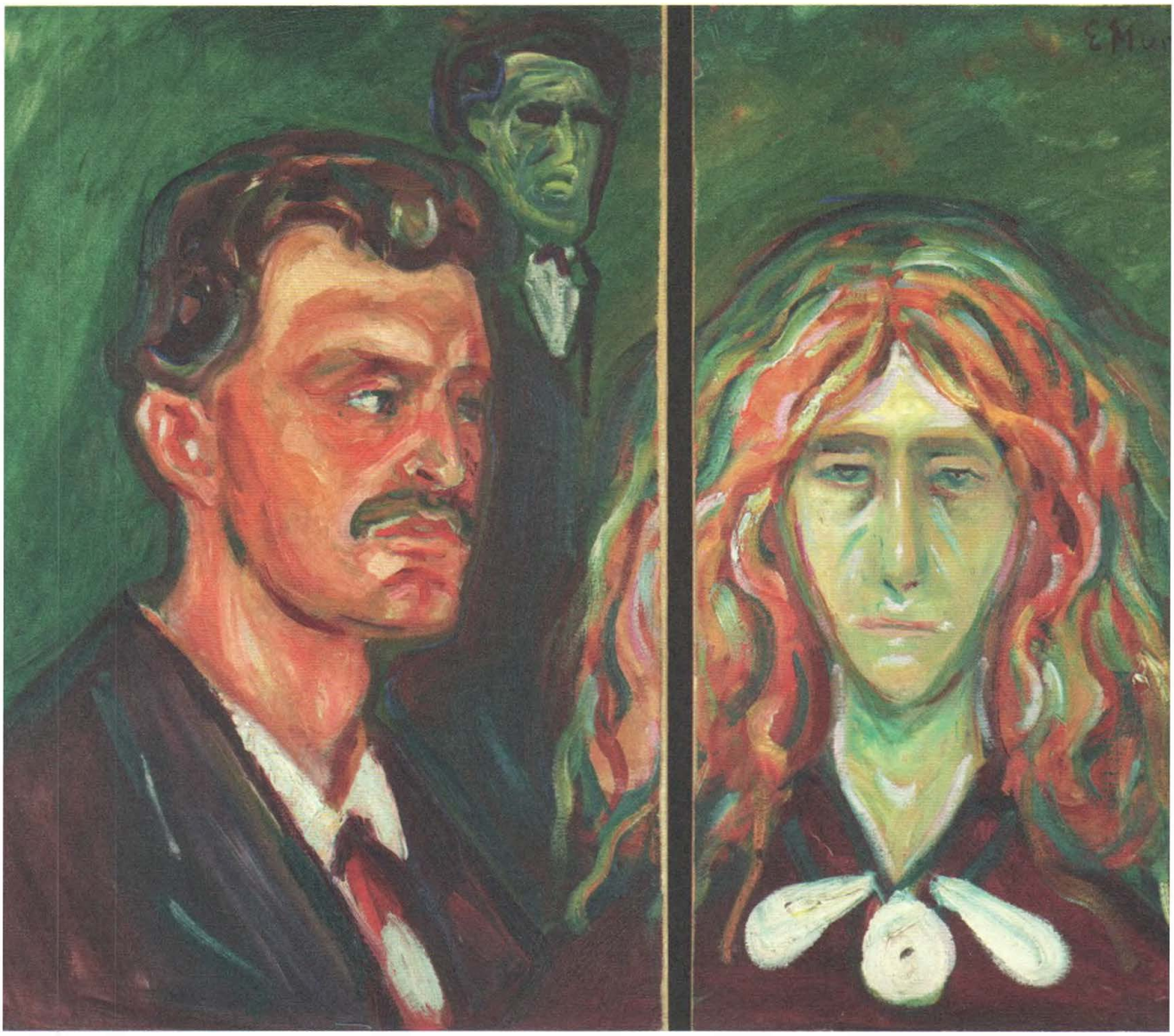
Hayat isimli eseri de tipik bir Mavi Dönem resmidir. Eser için yapılan en yerinde yorumlardan biri, bu resmin hayatın döngüsünü yansıttığıdır. Resimdeki genç adam, kaybettiği dostuna benzemektedir. Ressam, arkadaşının acı dolu hayaline gönderme yaparken hemen yanına Germaine'i resmetmiştir. Karamsar bakışlı kız boşluğa dalmış. Resimde sürekli bir devinim mevcut, soluk renklerle yaratılan keder duygusuysa tüm sahneyi ele geçirmiş. Varsayımlar doğruysa ve figür gerçekten de Casagemas'ın izdüşümüyse, sahnenin geri kalanında asla sahip olamayacağı aşkın ve ailenin, en yakın dostunun elinden ona bahşedilişine tanık

oluyoruz. Bu düşünceyi destekleyen işaretse yine genç kız figüründen geliyor. Adam karşısındaki kadın ve bebeği işaret ederken kadın onlara değil, kederle bir başka yere bakıyor. Varoluşun sonsuz melankoliyle sembolize edilişi olarak yorumlanan bu eser için bir başka teori de erkek figürün Picasso olduğu, bu yaşam döngüsünün de kendi hayatını anlattığıdır. Yaşam, soluk mavi bir sıkıcılıkla ve istemsizce kendini tekrar edip durur ona göre.

Bunun gibi onlarca teori üretmek mümkün, fakat gerçek şu ki doğru yanıt Picasso'dadır. Kendini daima iyi pazarlamış bir ressamdır Picasso; "bilinmezliğin" yarattığı merakla ilgiden hoşlanır. Bu sebeple resmettiği her esere kafa yormamız gerekir. Lafın kısası, kasıtlı olarak anlaşılmazlığa, bilinmezliğe oynadığını söyleyebiliriz.

Resim "hayat döngüsü" ya da "varoluş" gibi çağrışımları sebebiyle sembolist özellikler taşısa da figürlerin dış hatlarını belirlemeye yarayan kalın siyah konturların verilmesi ve anatomilerinin deforme edilmesi, yani bilinçli bir şekilde bozulması gibi özellikleriyle ekspresyonisttir.

Sanatçı bu eserinde dünyayı ne iyimser ne de kötümser bir bakışla ele alır. Yaptığı tek şey, yaşam ve ölüm gibi zıt kavramlardan doğan duygular arasında bir denge kurmaktır. Bu da yine ekspresyonistlerin sıkça başvurduğu bir yöntemdir; resme baktığımızda karmaşık duygular yaşamamız ve hüzünlenmemiz istenir. "Resim içinde resim" öğesini kullanarak, "hayat döngüsü" temsilini güçlendirmiştir. 1903 yılında yapılan eser, günümüzde Cleveland Sanat Müzesi'nde sergilenmektedir.



"BİRLİKTEYKEN DE YALNIZ..."

TULLA LARSEN'İN KARİKATÜR PORTRESİ (1905)

EDVARD MUNCH

Resim sanatında görüp görebileceğiniz en karamsar ve en güçlü dışavurumculardan biridir Edvard Munch. Norveç'in Oslo şehrinde doğan sanatçı acı ve gözyaşıyla çok küçük yaşlarda tanışır. Beş yaşında annesini kaybeder, sekiz yaşındaysa çok sevdiği ablasını.

Onun imzasını taşıyan çoğu eserde ölümün, hasta odalarının, hayattan kopup giden kız çocukları ve annelerin, kompozisyonun merkezi oluşu bu yüzdendir. 1889 yılındaki Paris seyahati esnasında gördüğü Van Gogh resimleri, sanatçı üzerinde derin bir etki yaratır; duyguları sert fırça darbeleriyle tuval üzerine aktarmanın iyi bir fikir olabileceğini düşünmektedir artık. Bu düşünceyle yarattığı başyapıtı *Boğuntu/Çığlık*'ın resmedildiği günden bu yana hiç eksilmeyen popülaritesi, düşüncesinde ne derece haklı olduğunun ispatıdır.

Munch, içindeki sert ve güçlü duyguları, yine sert ve güçlü fırça darbeleri ile tuvale aktarır. Kullandığı dominant renkler arasındaki keskin geçişler, izleyicinin duygularına etki eder. *Annenin Ölümü ve Hasta Odasında Ölüm* gibi eserlerden yayılan çaresizlik hissinin bastırılması neredeyse imkânsızdır.

Aile içinde yaşanan ölümler, bir asker olan babasını da derinden etkilemiştir. Baba, ölümler karşısında takıntılı bir şekilde dine yönelir ve hem kendini hem de Edvard'ı oldukça hırpalayan sinir krizleri geçirmeye başlar.

Edvard Munch, hastalığın, deliliğin ve ölümün, doğumundan beri peşini bırakmayan kara melekler olduğunu söylüyordu. Ölümlerin ve akıl hastalıklarının içine doğmuşken, teyzesinden onu hayata bağlayacak resim sanatını öğrendi.

Yaşadığı bütün acıları, muhteşem yoğunluktaki renk geçişleri, sert fırça darbeleri, deforme edilmiş figürleri ve birer maskeye benzettiği yüz ifadeleriyle tuvaline aktardı.

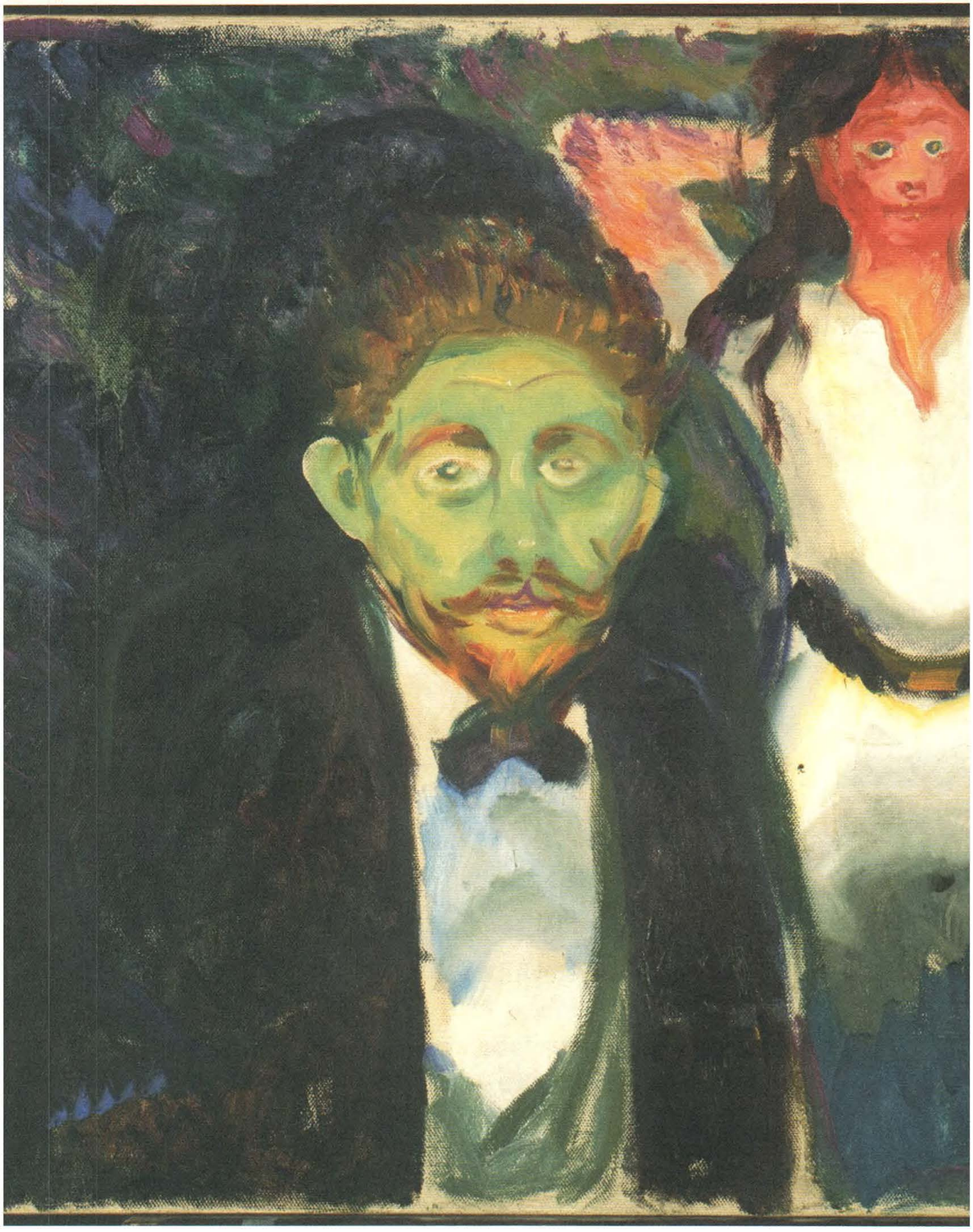
Sanatçının aşktan yana da yüzü gülmedi pek... Dolayısıyla bu konuyu irdeleyen eserlerinde ayrılık, acı, terk ediliş ya da kıskançlık gibi konuların ele alındığını görürüz. Kadınlarla ilişki kurma konusunda büyük sorunları olan sanatçı, fırtınalı aşkı Tulla Larsen'le 1898 yılında tanıştı. Kadının babası şarap ticareti yapıyordu ve sınırsız bir servete sahipti. 1902 yılına kadar çalkantılı bir ilişki yaşadılar. Nihayet ayrılık aşamasına geldiklerinde, yatak odasında yaptıkları bir tartışma esnasında Tulla silahını çıkarıp intihar etmekle tehdit etti Munch'u. Dehşete kapılan adam, kadının üzerine atlayıp silahı ondan almaya çalışırsa yaşanabilecek talihsizliğin önüne geçebileceğini düşündü... Ne yazık ki yanılmıştı. Kadınla boğuşmaya başladığında silah ateş aldı. Kimse ölmedi ancak Munch'un sol elinin orta parmağı kopmuştu.

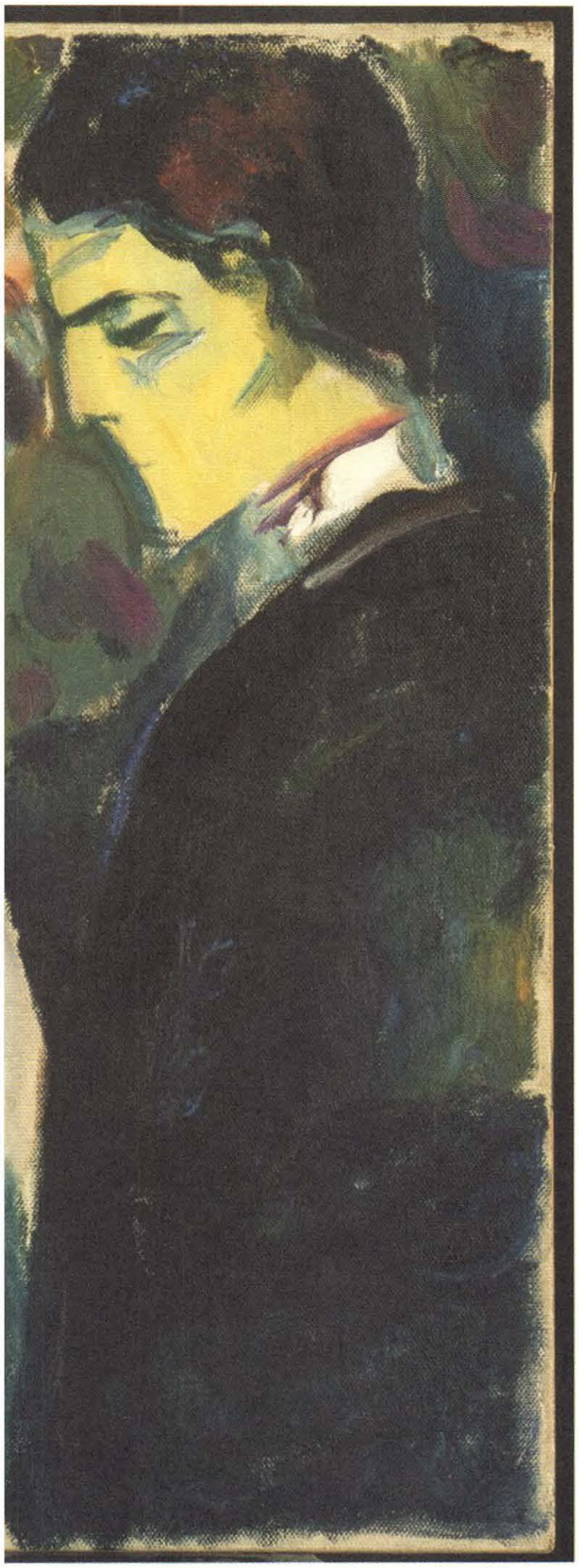
Bu olayın ardından resim yaparken palet tutmakta zorlandığı zamanlar oldu ama devam etti., Tulla Larsen'den de ayrıldı elbette. Bir çift olarak kendilerini resmettiği tabloyu testereyle kesip ikiye ayırmasına sebep olacak kadar "tutkulu" bir ayrılıktı bu... *Tulla Larsen'in Karikatür Portresi* adlı eserin, günümüzde yan yana iki tablo olarak sergilenmesinin sebebi budur.

Tabloda, çifti bir davette yakalamış gibi hissederiz. Arka plandaysa ürkütücü yüzüyle bir başka figür vardır. Sert fırça darbeleri ve yoğun renkler arasındaki keskin geçiş ön planda. Figürler olabildiğince deforme edilmiş. Tulla, bakışlarını bize çevirmiş ki sağlıksız olduğunu hemen anlıyoruz. Munch ise onunla ilgilenmekle meşgul gibi. Belki de varlığından rahatsızlık duyduğunu ima eden bir bakıştan ibarettir bu, kimbilir... Ne de olsa kısa süre sonra, mümkün olan en kötücül kompozisyonların öznesi hâline gelecektir Tulla.

Oslo'daki Munch Müzesi'nde sergilenen ve 1895 yılına tarihlenen *Vampir/Aşk ve Acı* adlı eseri hem ekspresyonizm hem de sembolizm üslubunu görebileceğimiz, önemli bir resimdir.

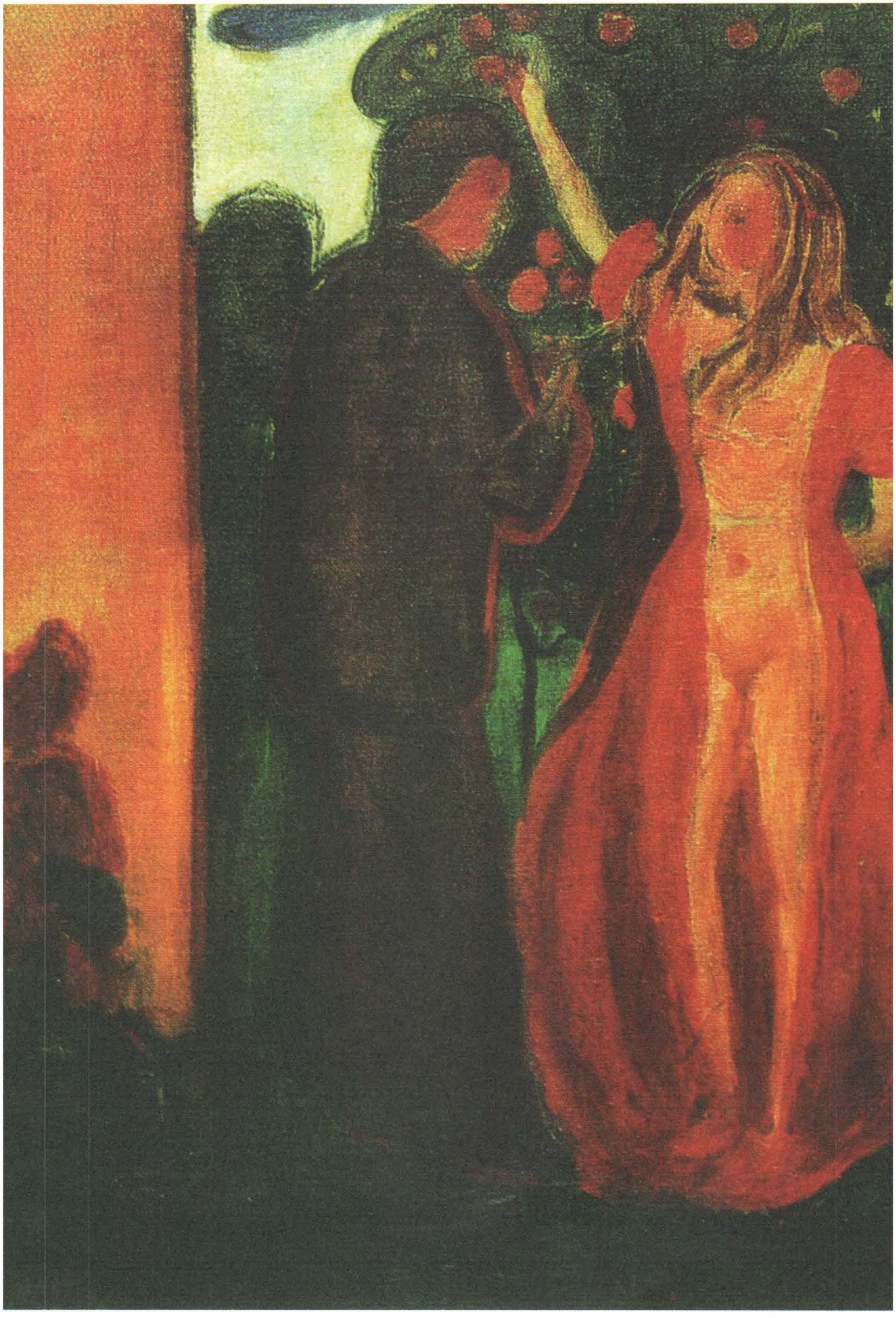
Sembolizmin mistik ve puslu atmosferi, dışavurumculuğun yoğun fırça darbeleri ile bir ifade kazanır bu kompozisyonda. Sembolizm, genellikle doğaüstü olayları ve figürleri ele alan bir akımdır. Temeli rüyaya dayanır ancak sürrealizmdeki psikanalitik çözümlemeye benzer bir yorumlama değildir bu. Cinler, periler, şeytanlar, mitolojik olaylar ve kahramanlar, temelini romantik gelenekten alan bir üslupla tuvale aktarılır. Bu bilgiden sonra Munch'un *Vampir* adında bir eserinin olması bizi şaşırtmayacaksa da aslında bu ismin sahibi, dönemin ünlü sanat eleştirmenlerinden Stanisław Przybyszewski'dir. Ressamın "Aşk ve Acı" adını verdiği resmi görür görmez bu ismin daha uygun olacağını düşünmüştür. Tabloda bir kadın tarafından kanı emilen erkek figürüne yer verilmiştir. Adam, *femme fatale* olarak niteleyebileceğimiz ölümcül kadının karşısında çaresiz görünüyor.

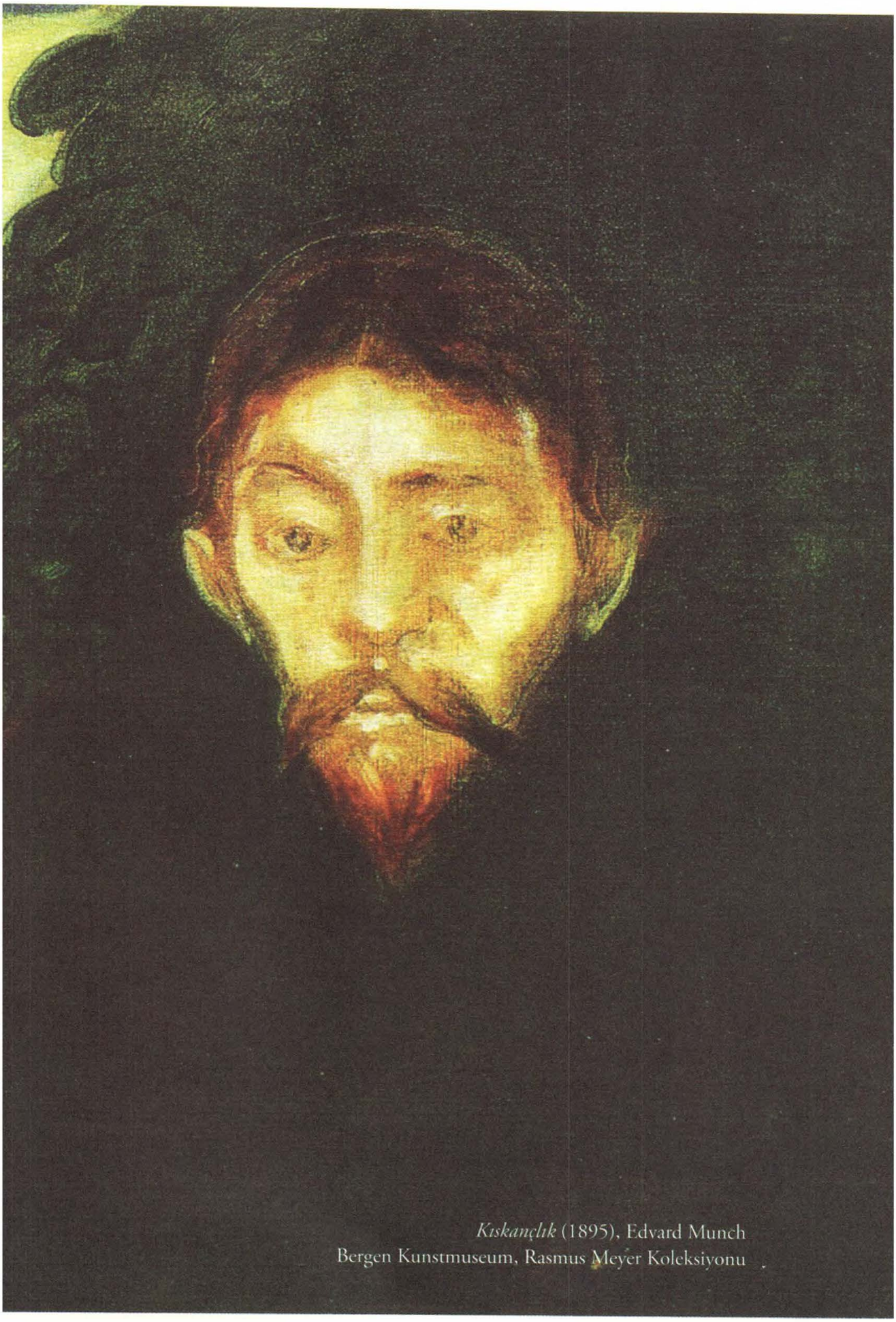




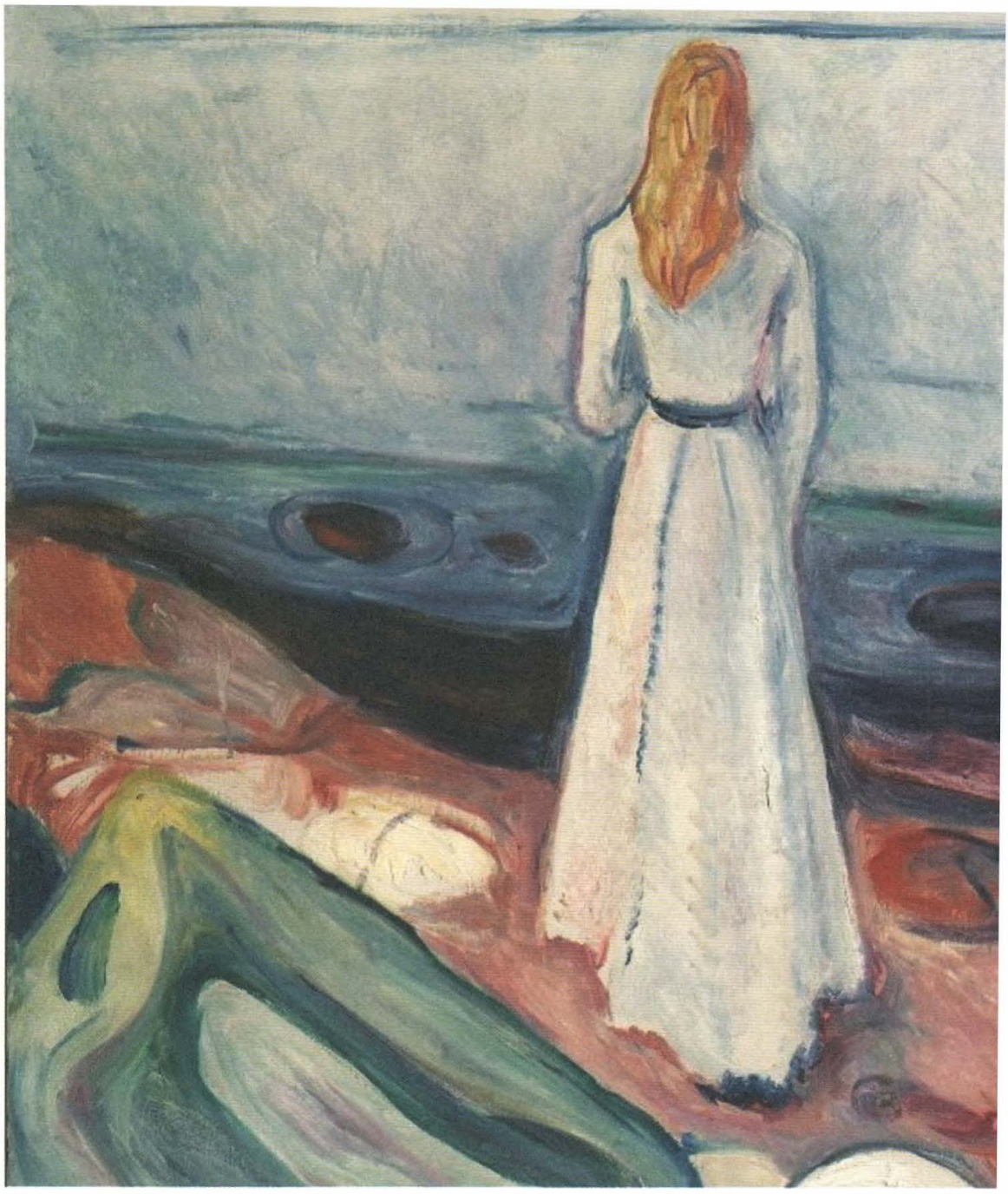
Munch'un sık tekrarladığı temalardan bir diğeri de kıskançlıktır. Bu ismi taşıyan tablosuna baktığımızda, temanın bir dışavurumcunun elinde gerçek bir şahesere dönüştüğünü görebiliriz, çünkü kıskançlık insanda çok yoğun bir acının uyanmasına sebep olur. Figürler dışavurumcu üslupla tuvale aktarılırken, onların yaşadığı mutsuzluk ve umutsuzluk hâlini iliklerimize kadar hissederiz.

Kıskançlık (1907), Edvard Munch
Oslo, Munch Müzesi



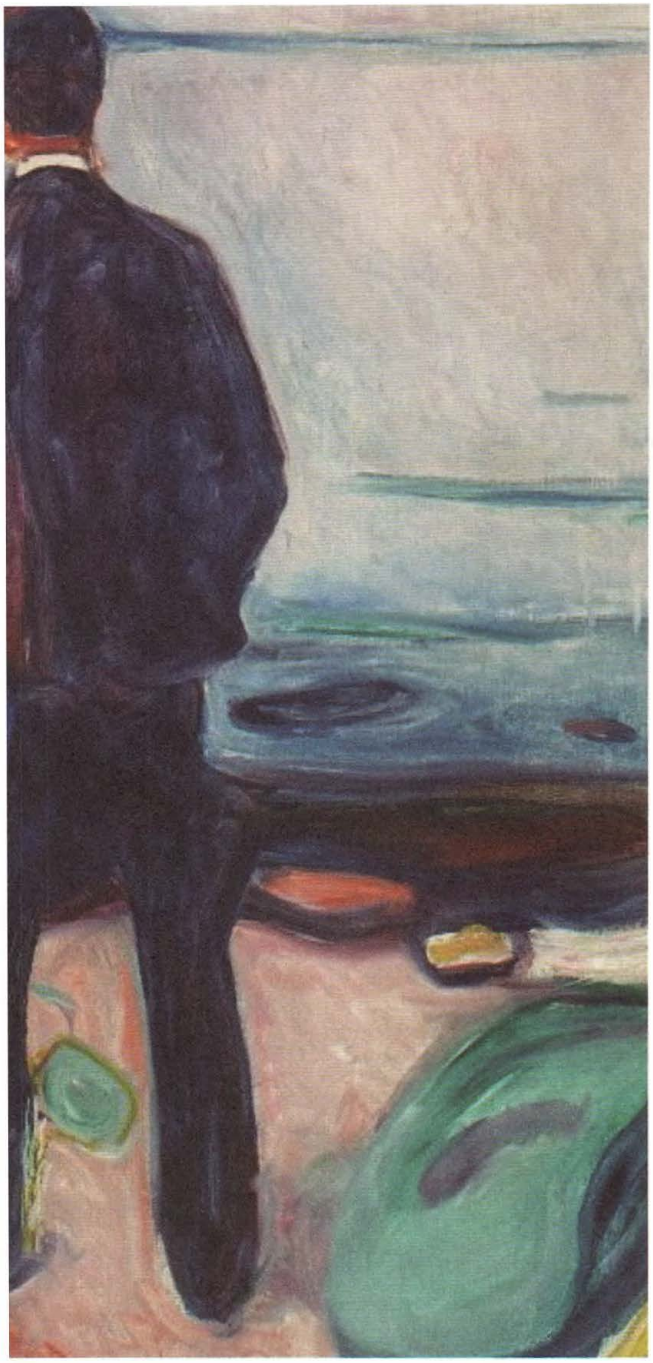


Kıskançlık (1895), Edvard Munch
Bergen Kunstmuseum, Rasmus Meyer Koleksiyonu



Sanatçının çiftleri içeren kompozisyonlarında bile yalnızlık teması çok güçlüdür. *Yalnız Olanlar* adlı eserinde, Bir Norveç sahilinde denizi izleyen figürler yan yana dursalar da resmin merkezi, aralarındaki mesafedir. Hiçbir zaman tam manasıyla bir araya gelemeyen âşıklar…

Erkek, kadına göre biraz daha arkada resmedilmiş ve hem duruşları hem de farklı odaklara yönelmiş bakışları nedeniyle, aralarındaki iletişimsizliğe dair hiçbir soru yok aklımızda. Bunun renklerle nasıl vurgulandığına bakın: İki figürün üzerindeki kıyafetler, aralarındaki zıtlığın görsel bir anlatımı. Kadın beyazlar içindeyken, adamı son derece koyu renkte kıyafetlerle görüyoruz. Resimdeki figürler hakkında detaylı bilgimiz olmasa da bunların Munch ve Milly Thaulow (Bergh) olduğu



Yalnız Olanlar (1896), Edvard Munch

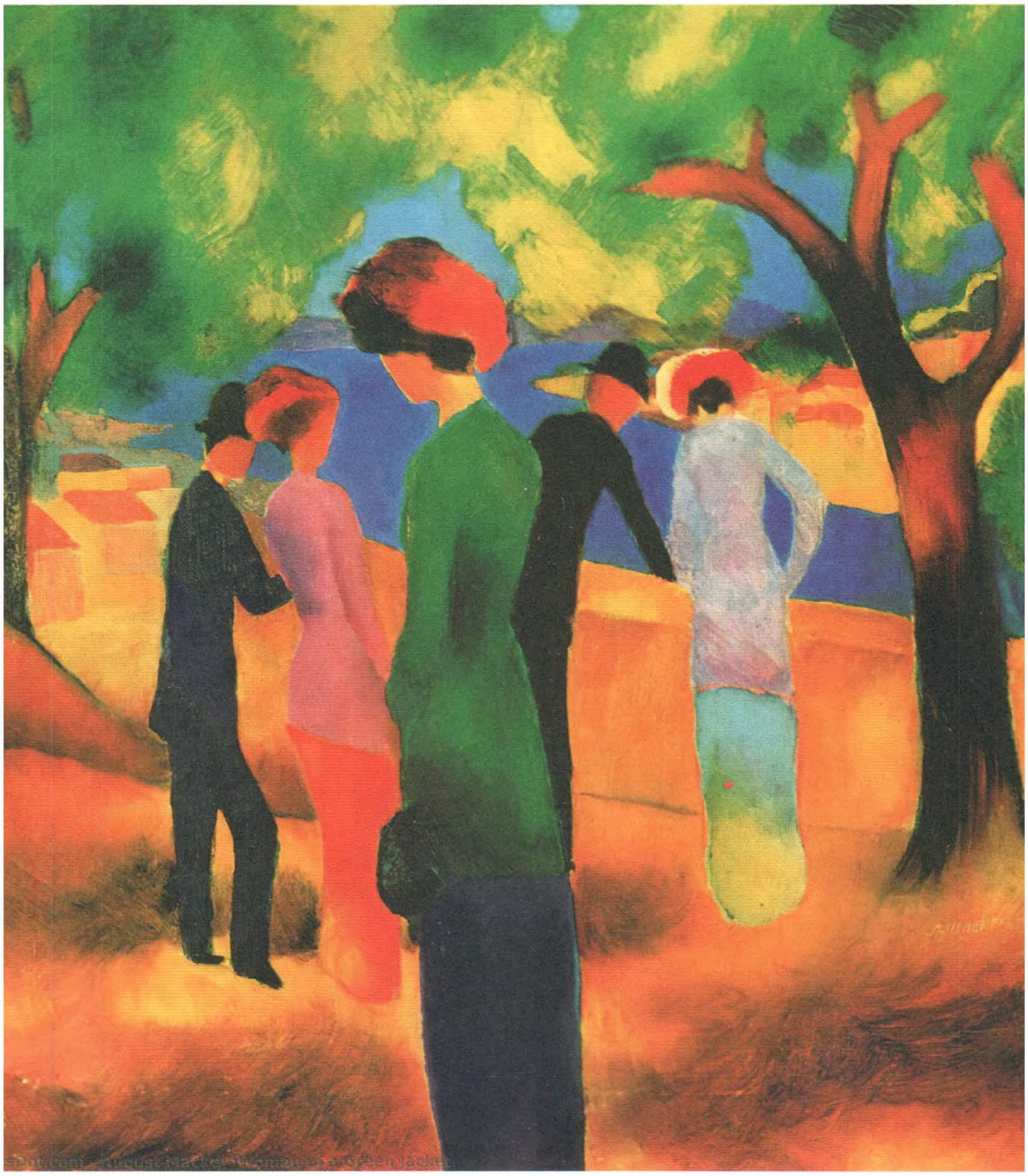
düşünülüyor. Milly'nin ressamın hayatına nasıl girdiği de bilinmiyor, yorumcular arasında kuzen olduklarını ileri sürenler bile var ki bu da kanıtlanmış değil.

Munch bu kadını, masumiyetin ve saflığın rengi olan beyazlar içinde resmetmiş. Bu noktada çoğu sanat tarihçisi Milly'nin bakireliğine vurgu yapıldığını düşünüyor. Munch'un ona olan ilgisi ve bakışları, kadınınsa uzaklara dalmış olması ve sahnenin gerginliği, çiftler arasındaki cinsel gerilimi düşündürüyor. Belki de bu sebepten bitmiş bir beraberliğin dışavurumuna bakıyoruz. Bunu düşündüren ise Munch'un yapmış olduğu başka bir eser. *Yalnız Olanlar*'dan üç yıl sonra, 1899'da resmettiği bir başka kompozisyonda çift bu kez günbatımını izliyor.

İkilinin duruşunda büyük bir farklılık yok. Adam, kadına gitmek ister gibi gözükse de kadın denize ve günbatımına bakıyor. Burada güneşi ve güneşin su üzerindeki uzunlamasına yansımasını görüyoruz. Çoğu yorumcuya göreyse bu bir sembol ve erkek üreme organını temsil ediyor. Teorilerin doğru olup olmadığını net bir biçimde belirlemenin yolu yok, fakat belki şunu söylemek mümkündür: Munch, bu ilişkide de mutluluğu bulamamış gibi.

Sanatçının *Göz Göze* adlı eserinde, maskeleri anımsatan mutsuz ve ürkütücü yüzleriyle birbirine bakan iki figür görüyoruz. Burada çiftin arasında bir ağaç yer alıyor; bu başka bir ressamın eseri olsaydı, ağaçla, ilişkinin gücünün, sağlam köklerinin vurgulandığını söyleyebilirdim. Ancak söz konusu Munch olunca, iki kişi arasına çekilmiş setlerin ifade edildiğini söylemek en doğrusu.

Göz Göze (1894), Edward Munch,
Munch Müzesi



"KALABALIKLAR ARASINDA, KİMSESİZ..."

YEŞİL CEKETLİ KADIN (1913)

AUGUST MACKE

Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim alıp empresyonist manzaralarla resim sanatına adım atan Macke, takip eden yıllarda, duyguların sert fırça darbeleri ve yoğun renklerle tuvale aktarıldığı ekspresyonist üslupta eserler vermeye başladı. Genç sanatçının farkı, renkler arası geçişleri yumuşatmak ve dokunaklı bir atmosfer yaratabilmek için kavuniçi tonlarına ağırlık vermesiydi.

İncelediğimiz bu eserde, diğer figürlerin biraz uzağında, yapayalnız ve resme adını veren kadını merkezde görüyoruz. Resmin hem duygu hem de konum olarak merkezinde durarak dikey bir aks yaratıyor.

Resimdeki tüm kadınlar, erkek arkadaşları ile güzel bir gezinti yerinde, yeşil ceketli kadınsa olanca yalnızlığıyla onların uzağında duruyor. Ekspresyonizm genelde figürleri ve kompozisyonu fotografik bir gerçeklikle ele almaz; renkleri ve figürleri travmatik bir biçimde çarpıtarak duygu aktarımını güçlü kılar. Bu resme baktığımızda da düşündüğümüz ilk şey kadının mutsuz ve yalnız olduğudur. Duruşu, iki eliyle çantasını tutuşu ve yere eğik başı, yüzünü görmesek bile suratının asık olduğunu hissettiriyor. Yalnızlığın, sevgiye ve ilgiye duyulan ihtiyacın, kusursuz bir anlatımla görselleştirildiğine şahit oluyoruz.

Henüz 26 yaşındayken bu resme imza atan ve akımın en çok ses getiren sanatçılarında birine dönüşen Macke, bir sene sonra askerlik görevini yerine getirmek üzere cepheye alınır. Böylece, 1914 yılının Eylül ayında Birinci Dünya Savaşı'na katılan ressam, 27 yaşındayken hayatını kaybeder. Ardında bıraktığı bu müthiş kompozisyon kadar dokunaklı bir sondur onunki...

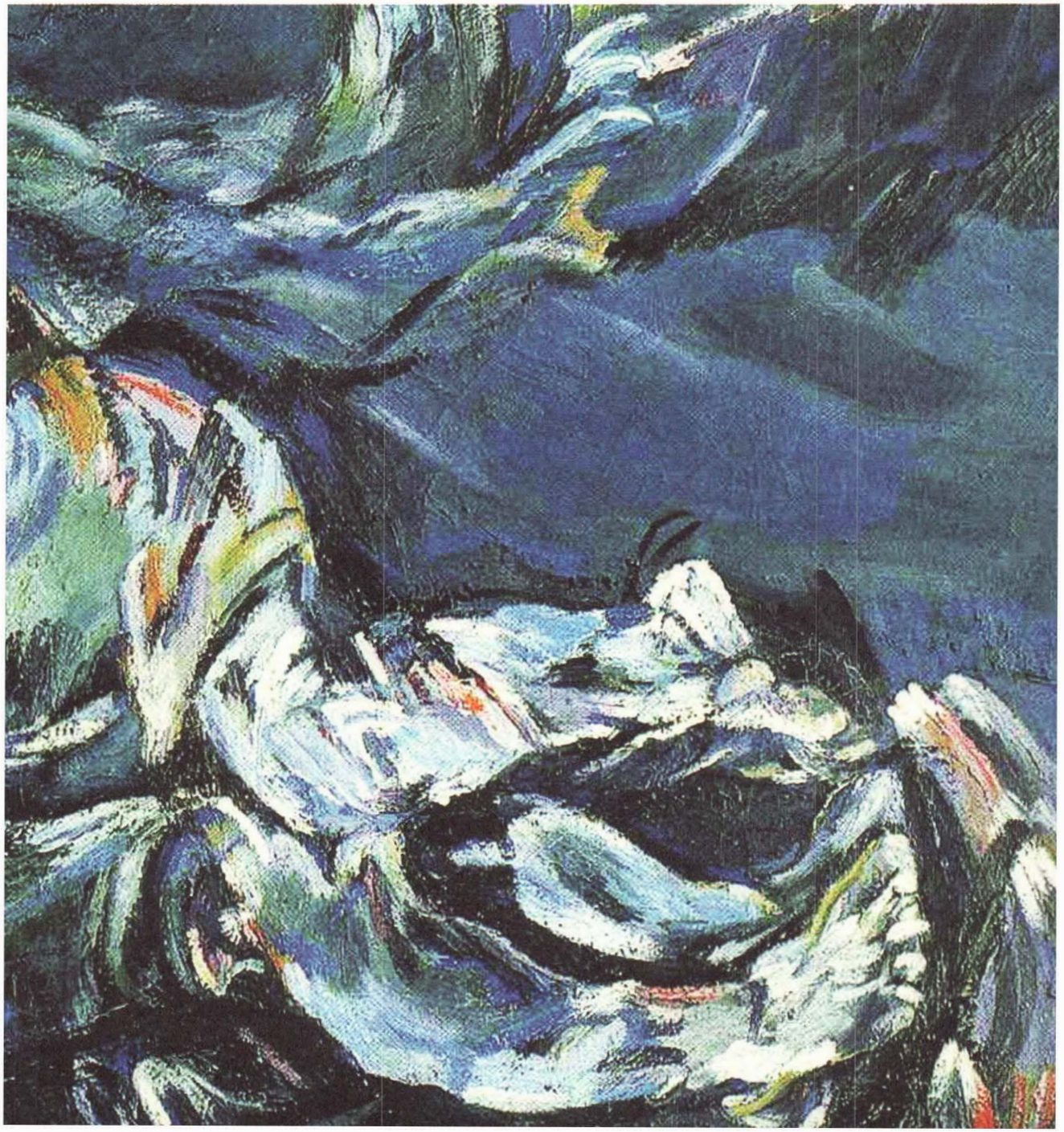
"ÇOK ÂŞIK, ÇOK YALNIZ..."

RÜZGÂRIN GELİNİ (1914)

OSKAR KOKOSCHKA

Dışavurumcu Oskar Kokosckha'nın *Rüzgârın Gelini* adlı eseri, takıntıya dönüşen bir aşkın tuvale yansımasıdır.

Sahnede iki figür görüyoruz. Erkek figürü, ressamın kendisi. Kadın ise dönem sosyetesinin çok konuşulan isimlerinden Alma Mahler. Alma, 1900'lerin ünlü bestecisi Gustav Mahler'in eşiydi. Kocası henüz elli yaşında bir sanatoryumda hayatını kaybettikten sonra sosyete partilerinde boy göstermeye başlamıştı. Üç evlilik yapan Alma, bilgisi, özgür kişiliği ve kendinden emin duruşuyla pek çok erkeğin aklını başından alıyordu. Bunlardan biri de ressam Oskar Kokoschka'ydı.



Alma ve Oskar'ın iki yıl süren ilişkileri, bir birliktelikten çok takıntı hâlini almıştı Oskar için. Bu cümle klişe gibi göründüyse şöyle açıklamaya gayret edeyim: İki yılın ardından ayrıldıklarında Oskar, Alma'nın bir kuklasını yapıp onunla yaşamaya başlamıştır.

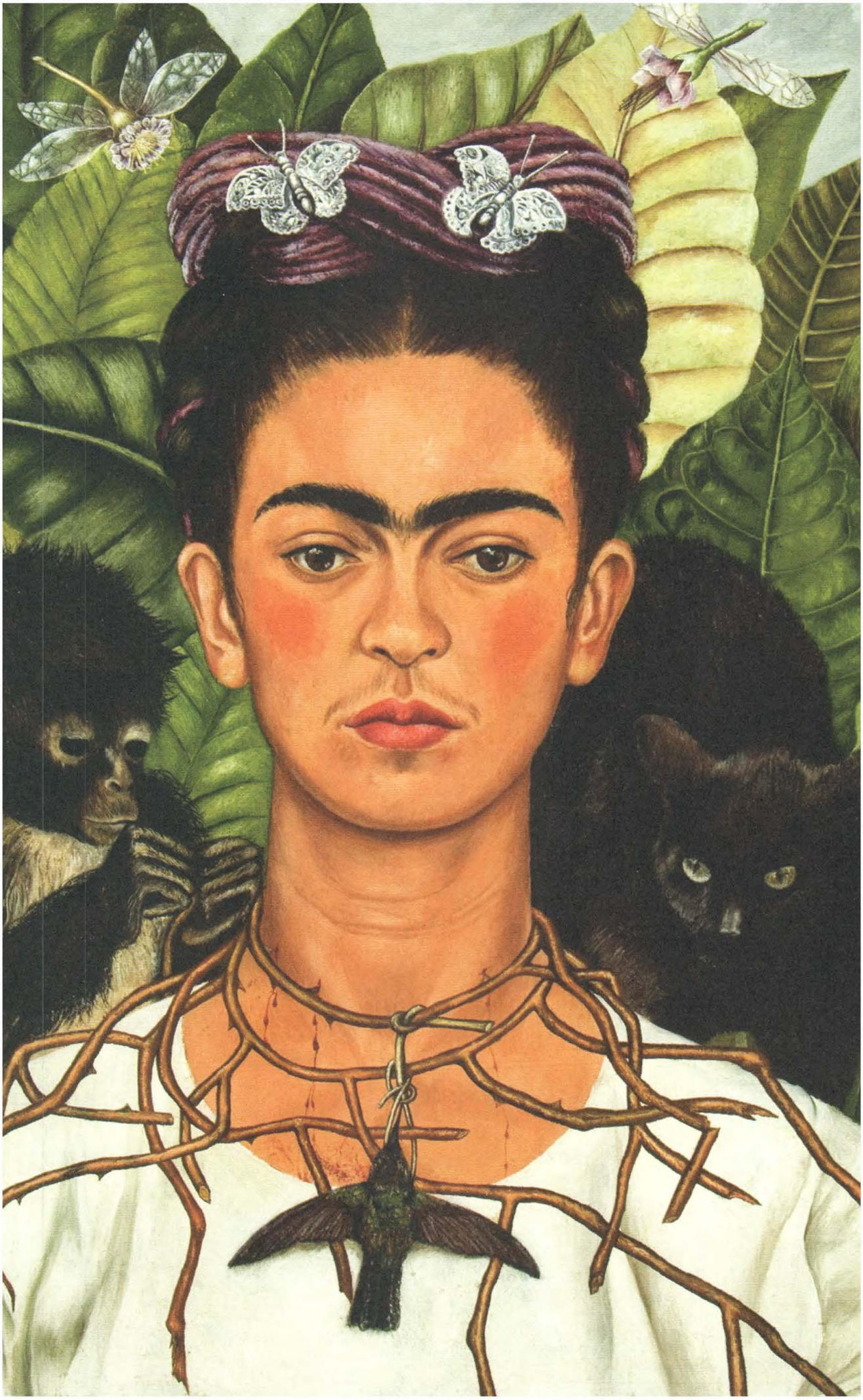
Ayrılık sebebi ne diye soracak olursanız tahmin edebileceğiniz türden cevaplar alacaksınız: Oskar'ın korkutucu boyutlardaki kıskançlığı ve baskısı. Ressam, Alma Mahler'e bir an olsun rahat vermiyordu. Sürekli onun peşindeydi ve soluk aldığı her ânı, kadının onu terk edeceği korkusuyla geçiriyordu.

Bunun her zaman farkında olamıyoruz belki, ama sevdiğiniz birini kaybetmekle birini çok sevdiğiniz için kaybetmek arasında büyük bir fark var; ressamın bu tablosunda gördüğümüz şey, ikinci kaybın tezahürü. Eseri puslu bir hezeyanla bezeyen atmosfer, Oskar'ın içinde kopan fırtınanın bir yansıması. Alma Mahler'e bakın, ne kadar da huzurlu uyuyor. Hiçbir şey umurunda değil. Son derece mutlu gözüküyor. Ancak Oskar gözlerini tavana dikmiş, ellerini birbirine kenetlemiş, tavana ya da gökyüzüne bakıp bir şeyler düşünüyor. Ayakları, elleri, göğsü, aslında bütün bedeni kaskatı, rahatlığa dair tek bir iz yok. Sevdiği kadın yanı başındayken bile onu kaybetme korkusu yaşayan ressam, hem içinde bulunduğu durumu hem de ruh hâlini bize yansıtmaya çalışıyor.

Resim, ilişkilerinin son dönemlerinde yapılmış. Terk edileceğini anlayan Oskar son derece çaresiz. Alma ile Oskar dalgalı bir çarşaf üzerinde uçuyor gibi gözüküyorlar. Aslında bu anlatım tarzı Gustav Klimt ve Egon Schiele'nin eserlerinden de tanıdık geliyor. Erkek ve kadın sarılıyor olsalar bile hissettiklerinin aslında çok farklı oluşu resme yansıyor. Oskar'ın bedeni epey deforme edilmişken Alma'nın pürüzsüz teni, bu ilişkide en çok acıyı kimin çektiğini gösteriyor bize.

AŞKIN, ACININ VE DEVRİMİN KADINI

FRIDA KAHLO



Resim sanatında aşkı konu eden bir kitapta ondan söz etmemeyi düşünemezdik. Bu yüzden sınırları aştık, Avrupa'ya veda edip sıcak bir iklime konduk ve onur konuğumuz Frida Kahlo'nun hayatıyla eserlerine değineceğimiz son perdeye vardık.

Meksika (Zapata) Devrimi, 20. yüzyılın ilk büyük devrimidir. O dönemde yüzde sekseni köylü olan Meksika'nın yerlileri tarafından burjuvaziye karşı bir ayaklanma olarak başlayan ihtilalin başındaki isimse Emiliano Zapata'dır. Büyük savaşların, ayaklanmaların ve ihtilallerin resim sanatını doğrudan etkilediğini hepimiz biliyoruz, ancak Meksika Devrimi'ni hepsinden ayıran önemli bir özellik var: Başlı başına bir akım yaratarak Modern Meksika sanatının doğmasına sebep olan tek toplumsal olaydır.

Bu dönem, Meksika'nın Rönesans'ıdır âdeta. Kültür-sanat etkinlikleri artarak gelişmiş; Diego Rivera, Tina Modotti ve Frida Kahlo gibi büyük sanatçılar doğmuştur. Meksikalı sanatçılar, devrimcilerle birlikte hareket ederek ülkelerini, tarihlerini ve kültürlerini sanat yoluyla anlatmışlardır.

Frida Kahlo, işte böyle bir dönemde dünyaya geldi. 6 Temmuz 1907 tarihinde, devrimin kucağına doğmuştu. Babası Alman, annesi Meksikalıydı. Çift, Almancada "Barış (*Friede*)" anlamına gelen "Frida" adını verdi kızlarına.

"*Ben bir devrimle birlikte doğdum. Duyduk duymadık demeyin. Gün ışığını görünceye dek isyanın coşkusuyla dolup, böyle bir ateşin ortasında doğdum ben. Gün kavurucuydu ve o gün, tüm yaşamım boyunca beni sarıp sarmaladı. Çocukken bir kıvılcım gibi çıtırdardım. Büyüyünce tepeden tırnağa alev kesildim. Ben bir devrimin kızıyım, buna hiç şüphe yok, bir de atalarımın taptığı ihtiyar tanrının. 1910'da doğdum. Mevsim yazdı. Kısa zaman sonra El Gran Insurrecto (büyük isyancı) Emiliano Zapata, Güney'i ayaklandıracaktı. Evet, ben bu şansa sahip oldum işte: Benim tarihim 1910'dur.*"

Doğumu hakkında böyle bir not düşüyordu Frida Kahlo. Devrimin, aşkın ve acının hâkim olduğu hikâyesi, cesur, kararlı ve güçlü karakteri ile modern sanat tarihinde apayrı bir yere sahip olacaktı.

Çocukluğundaysa içe kapanıktı. Annesi onu tipik bir Meksikalı ev hanımı gibi yetiştirmek istiyor, gelenekleri ve görenekleri öğretiyordu. Ancak Frida annesi gibi olmak istemiyordu. Hayranlık duyduğu, Germen kültüründen gelen babasıydı. İleride, annesiyle ilgili küçümseyici açıklamaları da olacak, onun sadece sayı sayabilen, eğitimsiz bir kadın olduğu vurgusunu yapacaktı.

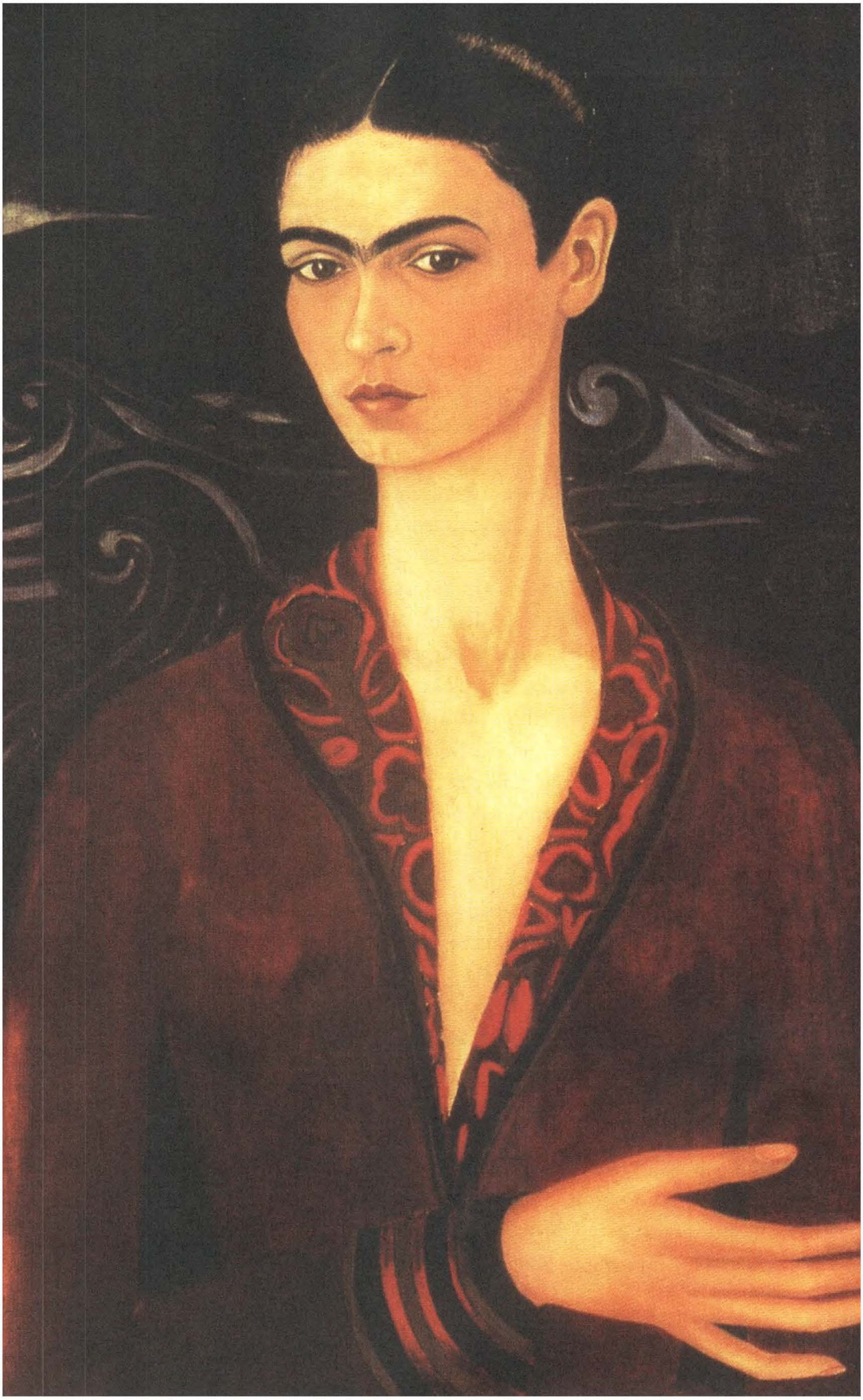
Hem hayatı hem de sanatında büyük yer tutacak hastanelerle altı yaşında tanıştı. Çocuk felci geçirdiği için dokuz ay boyunca bir odada mahsur kaldı. İyileşmeye başladığında, gücünü yeniden kazanabilmek için spora yöneldi. Boks yaptı, futbol oynadı ve hatta yüzme şampiyonu oldu. Tüm bunlara rağmen sağ bacağı, sol bacağına göre zayıftı. Çocukluğunda bacağını göstererek onunla acımasızca alay edip okulda *Frida, pata de palo!* (*Frida, tahta bacak!*) diye seslenenler, gençliği boyunca sakatlığını saklama çabasının sebebidir.

Travmatik deneyimlerle çok küçük yaşta yüzleşen Frida'nın gençliği boyunca içini kavuran esas ateş devrim aşkı olmuştur. 1922 yılında eğitim görmeye hak kazandığı Ulusal Hazırlık Okulu, ona pek çok önemli isimle tanışma fırsatı sunmuş, üyesi olduğu sosyalist grupta ise ilk aşkı Alejandro Gomez Arias'la karşılaşmıştır. Bu tutku dolu aşk, hayat ve aşkla dolu bir kadın yaratmıştı Frida'dan. Ancak 17 Eylül 1925 tarihinde gerçekleşen elim bir olay, ikisinin de hayatını sonsuza dek değiştirecekti.

O eylül akşamı, Frida ve Alejandro'nun okuldan eve dönmek üzere bindikleri otobüs bir tramvayla çarpıştı. Onlarca kişinin hayatını kaybettiği kazadan Frida sağ çıkmıştı ancak ağır yaralıydı. Trenin demir levhalarından biri leğen kemiği hizasından girip vücudunu parçalamıştı. Kaburgalarının çoğu ve köprücük kemiği kırılmış, sağ bacağıyla omzu çıkmış, vücudunun çoğu yerinde ciddi doku ezilmeleri oluşmuş ve karnının sol tarafından giren bir demir çubuk, rahminden geçip cinsel organından çıkmıştı.

Bir ay süren tedavi sürecinde tam otuz iki ameliyat geçirmişti. Nihayetinde 17 Ekim 1922 tarihinde Kızıl Haç Hastanesi'nden taburcu oldu. Ancak hastaneden ayrılırken ayakları yere basan, sağlıklı bir kadın değildi henüz; tedavisine evde devam edilecekti. Çocukluk kâbusunun geri döndüğü, onu tekrar yatağa mahkûm eden o günlerde, her fırça darbesiyle sanat tarihine damga vuracağından habersizce resim yapmaya başladı.

5 Aralık 1925 tarihinde acı çekmeye alışmanın başına gelen en kötü şey olduğunu söyleyecekti. Tüm zamanı ailesinin onun için yaptırdığı tahta bir karyolada geçiyordu. Annesi yatağın tavanına bir ayna astı. Ressam önceleri bu fikirden nefret etti, ancak kendi bedenine bakmaya alışması gerekiyordu. "Önemsiz bir heves" olarak adlandırdığı resmiyle sanata bir otoportreyle adım atışının sebebidir bu.



KADİFE ELBİSELİ OTOPORTRE (1926)

Bu eser, Frida'nın on dokuz yaşında yaptığı otoportresidir.

Kaza hiç yaşanmamış gibi. Üzerinde koyu kırmızı, kadife bir elbise var. Derin bir göğüs dekoltesi ve duygu yüklü bakışlar... Sevgilisi Alejandro Gomez için yaptığı bu eserde son derece kadınsı bir duruş sergiliyor. Kadife elbisenin altından belli olan göğüs uçları, resme erotizm katıyor. Elini uzattığı kişiyse Alejandro. Tek umudu, onun elini tutması, onu sevmeye devam etmesi ve bir başına bırakmaması. Fakat ifadesine bakarak bundan pek umudu olmadığını anlayabiliyoruz.

Güzel, çekici bir elbiseyle o an içinde bulunduğu durumdan uzak bir görüntü çizse de arka planda olanca dürüstlüğüyle resmettiği yatak başından hâlâ iyileşmediğini anlıyoruz. Atmosfer son derece karanlık ve dalgalı. Frida'nın içindeki fırtınalı endişe denizi, ilk kez burada gün yüzüne çıkıyor.

O sadece sevilmek istiyordu. Kazadan sonra sevgilisinin onu terk etmeyeceğine, olan biten her şeye rağmen kendisini hâlâ çekici bulacağına inanmak istiyordu. Bu resim hem umut hem de endişe dolu anlatımıyla izleyicide de karmaşık duygular yaratan saf bir gerçeklik sunuyor.

Hikâyenin sonunu merak edecek olursanız söyleyeyim: Ne Frida'nın ne de bizim umduğumuz gibi bitmedi ve Alejandro kendisine uzatılan eli geri çevirdi. Bu ayrılık, Frida'nın akla hayale sığmayacak boyuttaki fiziksel travmasına duygusal hasarı da ekledi. Elbette çok zorlandı ancak güçlü durmaya devam etti.

DIEGO İLE TANIŞMA

1928 yılında Kübalı bir komünist ve devrimci olan Julio Antonio Mella'yla arkadaşlık kuran Frida, bambaşka bir çevreye girmişti. Mella sayesinde Komünist Parti'ye katılmış, burada tüm Meksika'da tanınan çok büyük bir sanatçı ile karşılaşmıştı: Diego Rivera.

Meksika duvar resmi sanatını modern sanat seviyesine çıkaran bu adam görünüş olarak çok da etkileyici değildi. Ancak oldukça çapkındı. Bütün kadınlar Diego'nun peşindeydi. Meksika'nın en büyük yıldızlarından biriydi. Sanatında genel olarak Meksikalıların İspanyol sömürgesi altındaki çilesini anlatıyor, maden işçileri ve köylüler, ölüm ve doğum gibi konulara da değiniyordu.

Kendisini sıkça ziyaret eden Diego'ya yaptığı resimleri göstermeye başlamıştı Frida. Kısa süre sonra bu ilişki, sanat üzerine bir fikir alışverişinden çıkıp aşka evrildi. Diego, Frida'nın güçlü karakteri ve zekâsından çok etkilenmişti. Kısa süre içinde hayatlarını birleştirmeye karar veren çift, 21 Ağustos 1929 tarihinde evlendi.

Ancak bu evlilik herkesi mutlu etmedi. Frida'nın ailesi bu birliktelikten dolayı çok üzgündü. Annesi, bunun beyaz bir güvercin ile bir filin evliliğine benzediğini söylüyordu. Ancak Frida'nın da söylediği gibi, "her şeye rağmen" evlendiler.

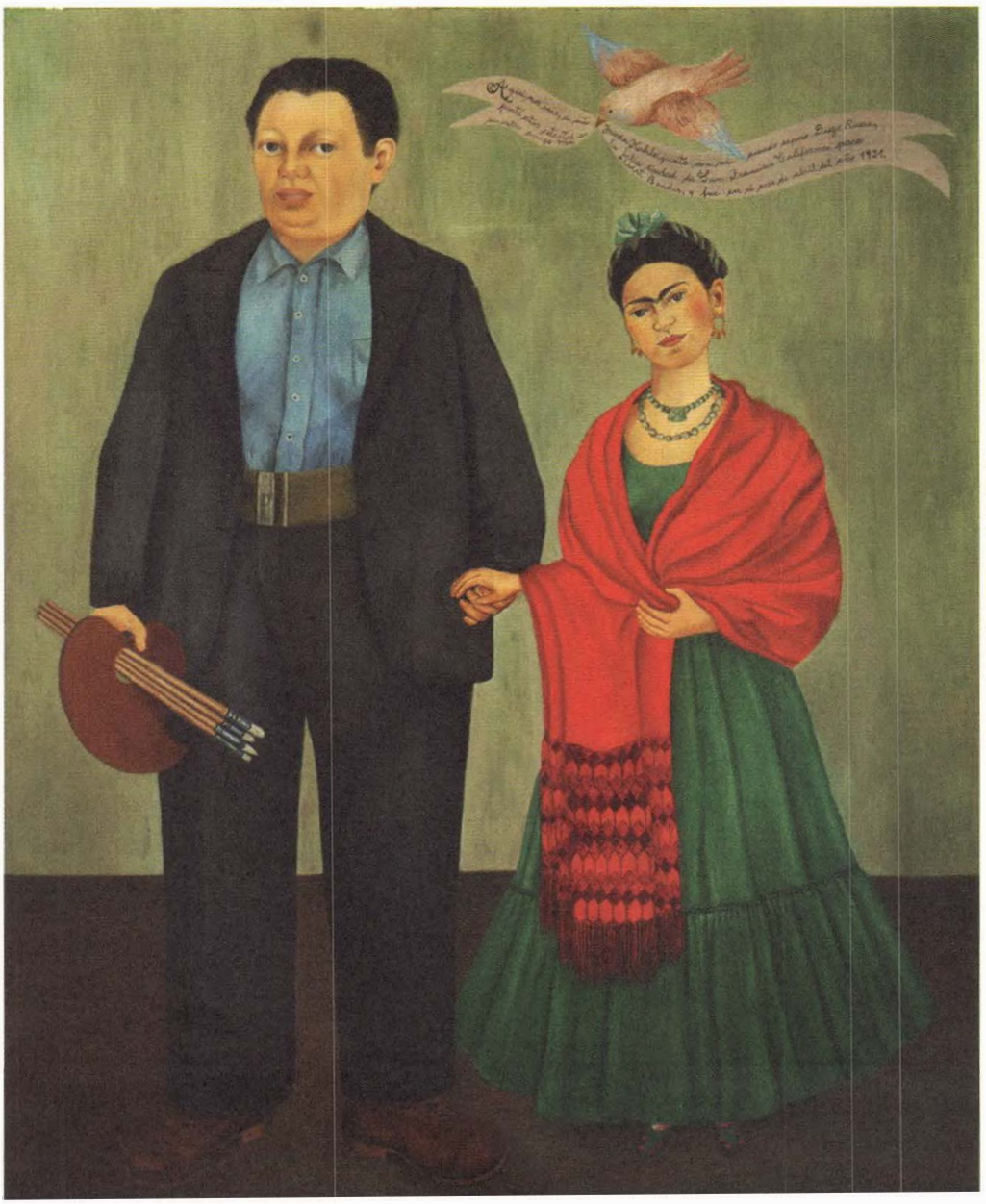
Düğüne babası dışında kimse gelmedi. Yine de mutluydu Frida. Çekimine kapıldığı bu adamın hayatındaki yerini şu sözlerle açıklamıştı:

> "*Başlangıç Diego, Çocuğum Diego, Yapıcı Diego, Ressam Diego, Babam Diego, Oğlum Diego, Sevgilim Diego, Kocam Diego, Dostum Diego, Anam Diego, Ben Diego, Evren Diego.*"

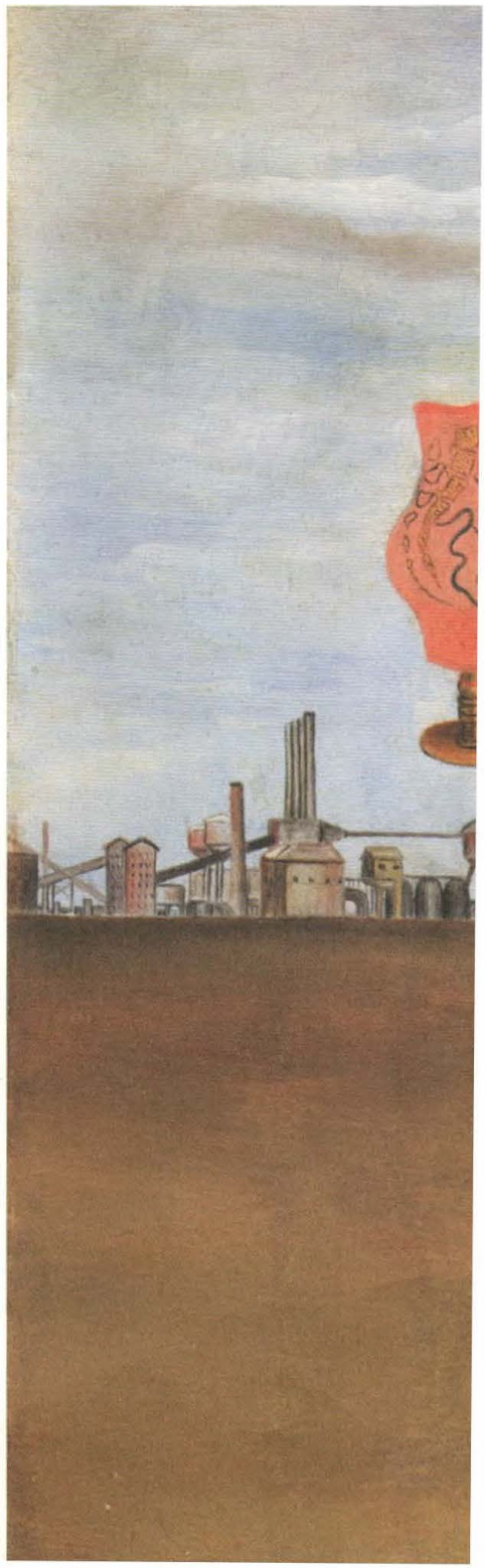
Günü geldiğinde bu coşkulu sözler, yerini azılı hakaretlere bırakacaktı tabii...

Evlilikleri süresince ünü iyice artan Diego'ya Amerika yolu gözüktüğünde Frida da onunla birlikte giderek Meksika'dan ayrıldı. Ancak ayağını basar basmaz, beklediğinden çok daha kötü bulduğu bu garip ülkeden nefret etti. Zamanını kendi hâlinde, sadece resim yaparak geçirmeye başladı.

FRIDA VE DIEGO RIVERA (1931)



Frida'nın resimlerini, albümlere konan fotoğraflara benzetirim çoğunlukla... Tabii ailelerin mutlu anlarını kayıt altına almak isteyişinden doğan karelerden çok, psikolojik çıkarımlarla dolu, sıradışı resimlerdir bunlar. Bir yandan da oldukça basit ve Meksika kabile sanatı kadar ilkel. Demek istediğim, resmin çok yalın bir dili var. Diego'yla Frida'nın ayaklarına bakın. Gücün kimde olduğunu vurguluyor Frida. Erkeksi özellikleriyle ön plana çıkardığı Diego'nun elindeki palet ve fırça ise onun ressam olduğunu anlatıyor. Kendisiyse daha kırılgan, daha hassas. Ayakları minicik. Başını Diego'ya doğru hafifçe eğmiş. Diego ise kendinden emin, dimdik dururken Frida'nın elini zarifçe tutuyor. Köklerini çok sevdiği Meksika'da bırakan Frida, geleneksel giyim tarzını Amerika'da da koruduğundan kendini bu kıyafetlerle resmetmiş. Bu görünümünü Diego da çok seviyor ve eşinin bu geleneksel tarza sıkıca tutunmasına sebep oluyordu.



Tablodaki iki figürün üzerinde bir güvercinin taşıdığı kuşağı görüyoruz. Üzerinde şunlar yazıyor: "*Burada bize bakıyorsunuz. Ben, Frida Kahlo ve benim sevgili Eşim Diego Rivera. Bu portreleri arkadaşımız Albert Bender için 1931 senesinin Nisan ayında, California'nın güzel şehri San Francisco'da yaptım.*"

Az önce Frida'nın resimlerini fotoğraf albümlerindeki karelere benzettiğimi söylemiştim size... O resimlerin de arkasına düşülmüş küçük notlar olurdu hep, hatırlar mısınız? Frida da çoğu resminde bunu yapıyor işte. Psikolojik enstantaneleri biriktirdiği devasa albümüne küçük notlar alıyor. İşte, onu modern sanatın benzersiz yorumcularından biri yapan özelliği de tam olarak bu.

HENRY FORD HASTANESİ (1932)

1932 yılında Frida ve Diego, Detroit'e geldiler. Frida buradan nefret etti. Nisan ayında geldiği bu şehrin sıkıcı, gri ve kasvetli havası onu boğuyordu. Ancak tam o sırada mutlu bir haber aldı çift: Frida hamileydi. Bir çocukları olacağını bilmek ikisinin de ayaklarını yerden kesmişti, ancak Diego korkuyordu çünkü Frida'nın bebeği doğurmaya yetecek gücü olduğundan emin değildi. En büyük hayalini gerçekleştirmek üzere, neşeyle gün saymaya başlayan Frida ise bedeli ne olursa olsun, bebeği doğurmaya kararlıydı. Ancak hamilelik ilerledikçe durumu kötüye gitmeye başladı ve 4 Temmuz 1932'de rahmindeki berbat ağrılarla gittiği hastanede bebeğini kaybetti. Bu acı kaybı takip eden süreç Frida için oldukça zorluydu. Hastane odası, yaşadığı bunalımın etkisini katbekat artıran bir zindana dönüştüğünde, o meşhur "albüme" yeni bir kare eklemenin zamanı gelmişti.

Frida'nın kaybettiği bebeği, onun kanlı ve ürpertici resimlerinin ilkini doğurmuştu. Resme baktığınızda, daha önceki eserlerine kıyasla çok daha baskın bir karakter kazandığını hemen hissedersiniz. Arka planda bir sanayi şehri olan Detroit'i görüyoruz. Hastane odasını resmetmek yerine sadece yatağı çizmeyi tercih etmiş; belki de bu şehir ona bir hastane odası kadar soğuk ve sıkıcı geldiğindendir...

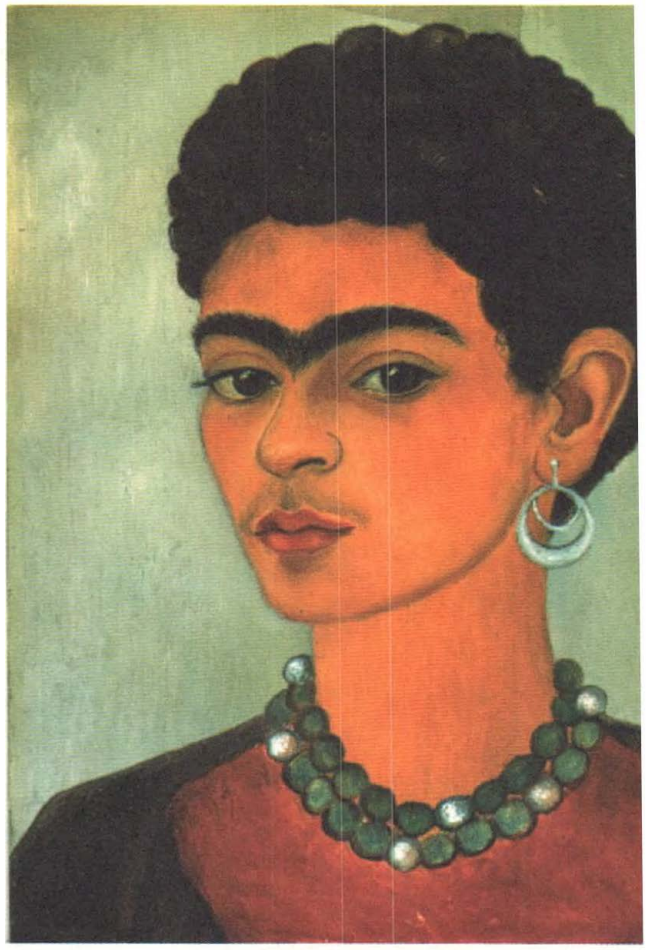
Yatağının üzerinde Detroit Henry Ford Hastanesi yazıyor. Üzerine çırılçıplak uzandığı çarşaf kan içinde. Kordona benzer uzantılar sağa sola uçuşup birer sembolle bütünleşiyor, ardından Frida'nın elinde bir araya geliyorlar. Hasarlı rahim bölgesi ve kaybettiği bebeği, ilk bakışta anlamlandırabileceğimiz semboller. Sol altta görünen metal parçası ise sanayi şehri olan Detroit'e bir gönderme. Hemen onun sağında bir orkide görüyoruz. Hastanede kendine geldiği an, başucunda Diego'nun getirdiği orkideleri gören Frida onları da kompozisyona dahil etmiş. Onun sağında ise yine kazada parçalanan ve bebek yapmasındaki büyük engellerden biri olan leğen kemiğini görüyoruz. Tablonun üst köşesinde, en sağda duran salyangoz, tahmin edebileceğimizin çok ötesinde bir korkunçluğun anısına resmedilmiş: Frida düşük yaptığında bebeği parça parça ve çok yavaş bir şekilde doğmuş. Buradaki salyangoz, ölü bebeğin telaşsız ve paramparça doğumunu betimler.

Bir kez daha yatağa hapsolan Frida, aklındaki düşünceler, hem ruhu hem de bedenindeki ağır hasarla, devasa bir hastane odasında yapayalnız, ağlıyor...

Yaşadığı travmayı atlatmak için uzunca bir süre uğraş vermek zorunda kalacak olan ressam, çok geçmeden bir diğeriyle yüzleşecektir.

KIVIRCIK SAÇLI OTOPORTRE (1937)

Diego Rivera, Frida'yı aldatır. Hem de Christina Kahlo ile. Christina, Frida'nın kız kardeşidir. Bu olay Frida'yı yeni bir bunalıma sürüklemişti. Saçlarını kısacık kestirip ihanetin ve ayrılığın acısını resmine yansıtmaya başladı. Burada Frida'yı kısa ve kıvırcık saçlarıyla ciddi bir değişim içinde görüyoruz. Bu, onun uzun saçlarını çok seven Diego'ya bir yanıttı aslında.



2003 yılında satılan bu esere bir buçuk milyon dolara yakın rekor bir bedel biçildi. Paletteki boyayı büyük acısıyla karmış ressamın yaşadığı her şeye rağmen dik durabildiğini anlatan resim, bugüne dek bir kadın ressam tarafından yapılmış en pahalı tablo olma unvanına sahiptir.

Çift, Diego'nun sadakatsizliğinden sonra ayrılmış ancak boşanmamıştı. Bir süre böyle devam ettikten sonra, birkaç yıl içinde Frida'yı daha da karamsar ve yalnız kılacak o kararı alırlar...

İKİ KAHLO
(1939-40)

1939'da boşanma resmen gerçekleşir. "*Evren Diego*", Frida'nın hayatının bir parçası değildir artık. Bu travmatik deneyim, Frida'nın tüm enerjisini resme vermesine sebep olur; 1939-1940 yıllarında çok sayıda esere imza atar sanatçı. Bunlardan biri de *İki Kahlo*'dur.

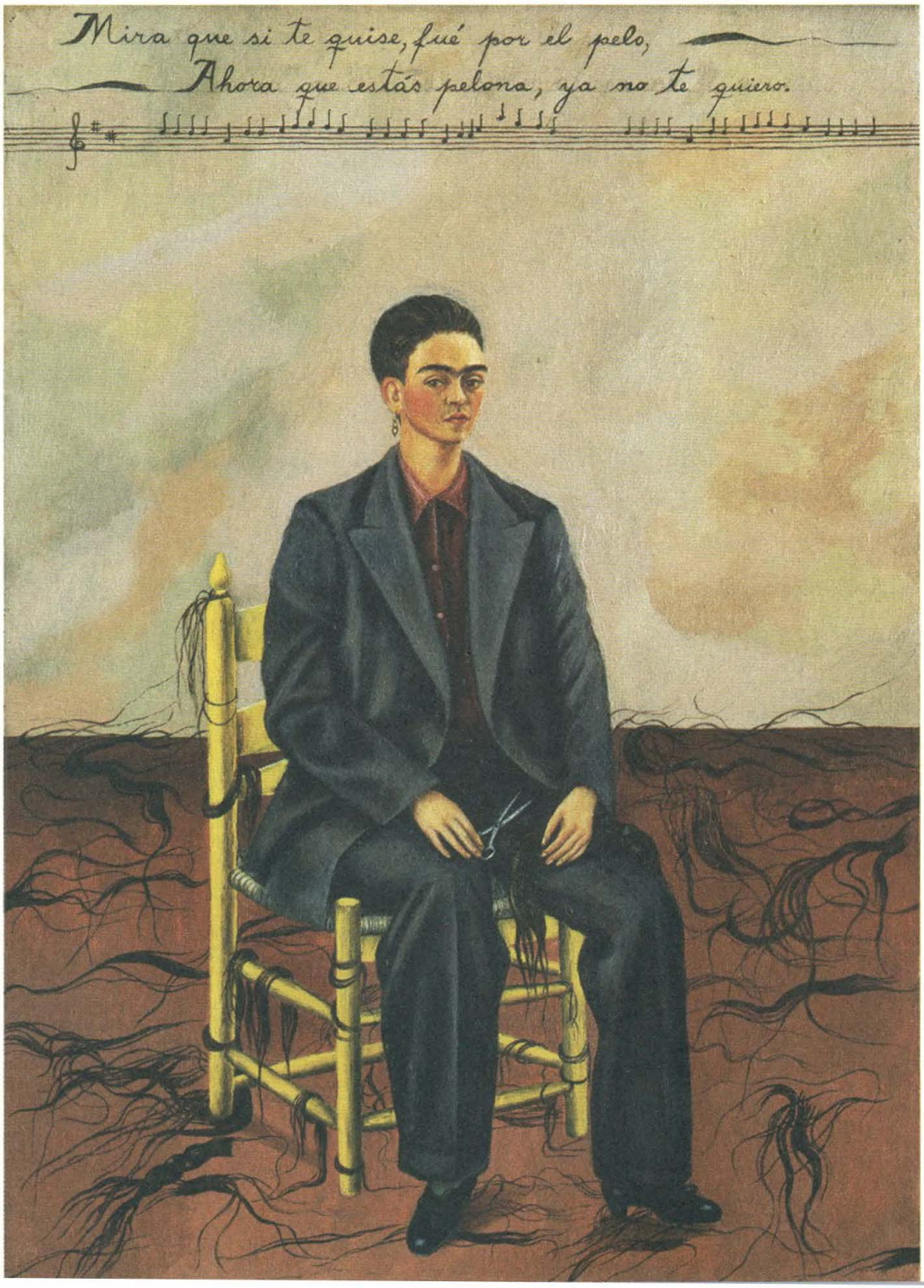
Tabloda yan yana duran iki kadından (bakış açımıza göre) sağdaki Meksikalı, soldakiyse Amerikalı Frida'dır. Meksikalı olanın elinde küçük bir resim var. Resme iyice yaklaşıp baktığınızda bunun, Diego'nun çocukluğunu temsil eden bir çizim olduğunu görürüz. Bu minik çerçeveyi dolaşan bir damar önce Meksikalı Frida'yı sarar, ardından da Amerikalı olana geçer. Onun sağ elinde tuttuğu makas, Frida'ya hayat veren Diego damarını kesmiştir.

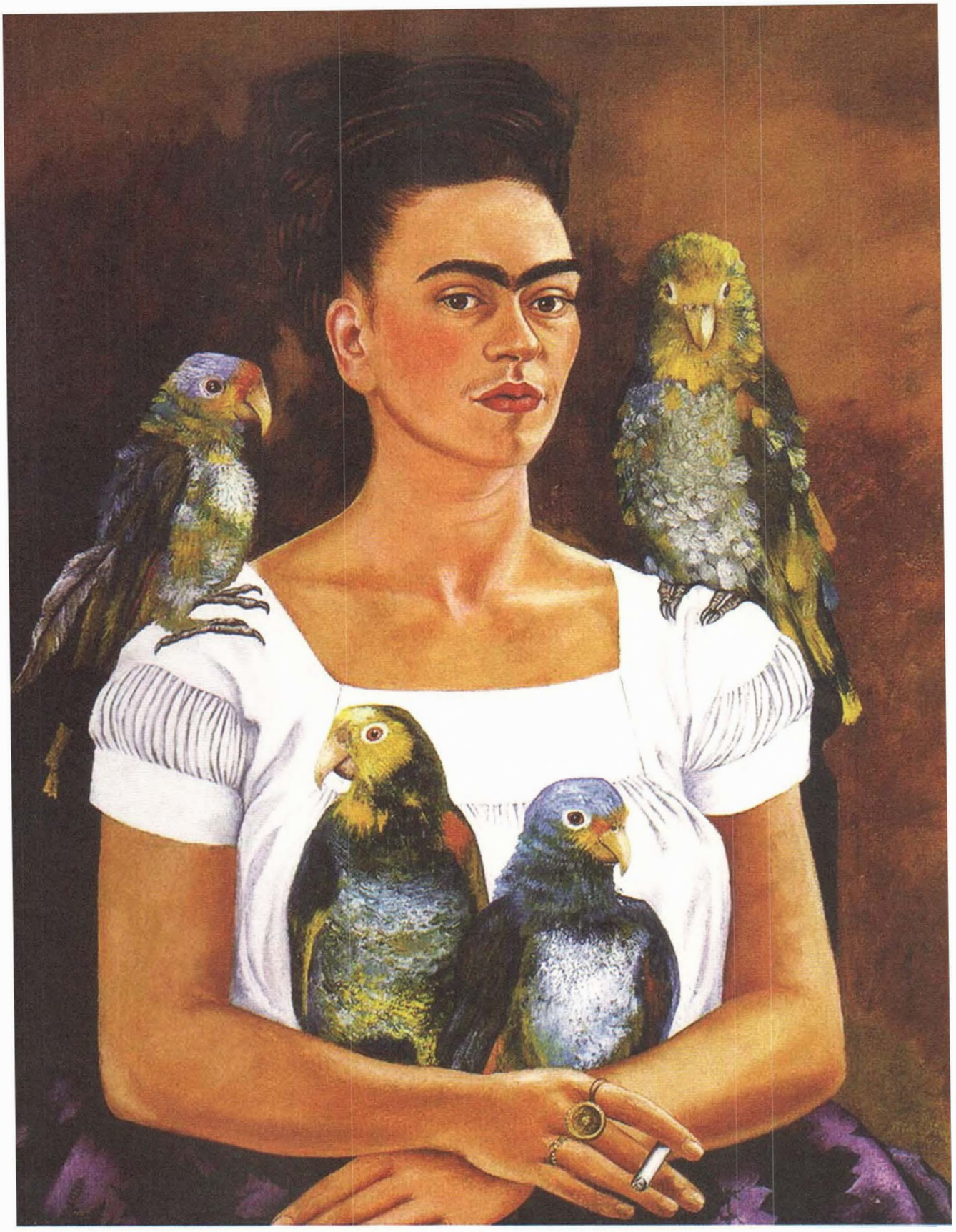
Meksikalının kalbi bir bütün ve sağlıklı haldeyken, Amerikalı Frida'nın kalbi yarımdır. Bu tasvirden anlamamız gereken şu: Frida, aldatılmasına rağmen kendini suçluyor. Amerika'nın onu değiştirdiğini ve bu sebeple Diego'nun ilgisini yitirdiğini düşünüyor..

Henüz on dokuz yaşındayken kendini kadife bir elbiseyle resmettiği eserin arka planında gördüğümüz kargaşa ve iç bunaltıcı, kapalı atmosfer burada yine karşımıza çıkıyor. Görkemli bir sadelikle altını çizdiği duyguysa yalnızlıktan başka bir şey değil: Frida'nın hâlinden sadece Frida anlıyor. Frida'nın elinden sadece Frida tutuyor...

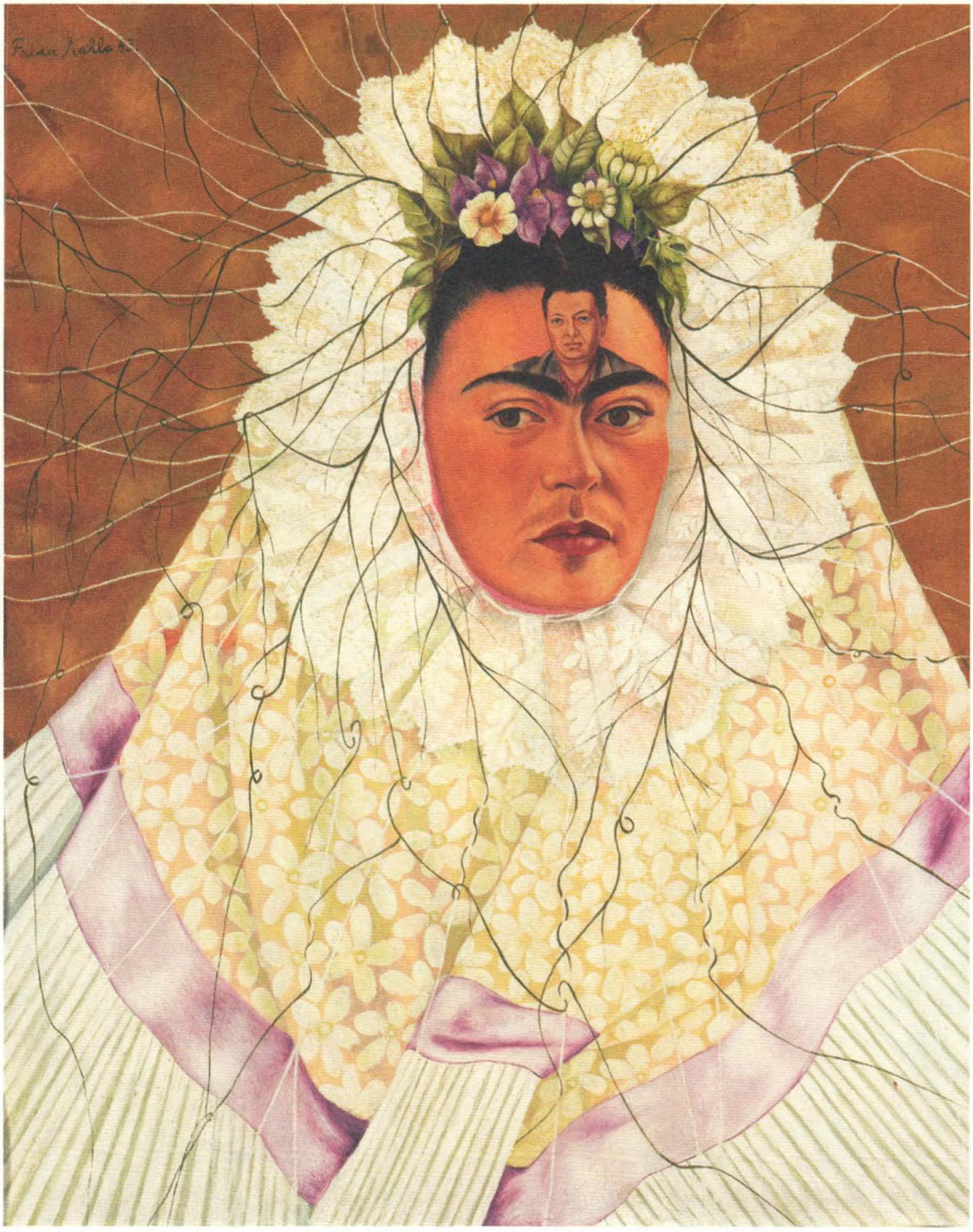
Bu yıllardan sonra gitgide yalnızlaşan ressam, iç dünyasını yansıtan sayısız eser vermiştir. 1940 yılında tamamladığı *Kırpık Saçlı Otoportre* de bunların bir örneği. Kompozisyonda, saçlarını kesen Frida'nın bir erkek gibi giyinmesi oldukça dikkat çekicidir. Eski eşine duyduğu özlem Frida'yı Diego'ya dönüştürmektedir. Resmin üst kısmında bir aşk şarkısına atıfta bulunan notalar ve şarkının sözleri vardır:

> *"Bak, eğer seni sevdiysem bu saçların içindi. Artık kelsin ve ben de seni sevmiyorum şimdi."*





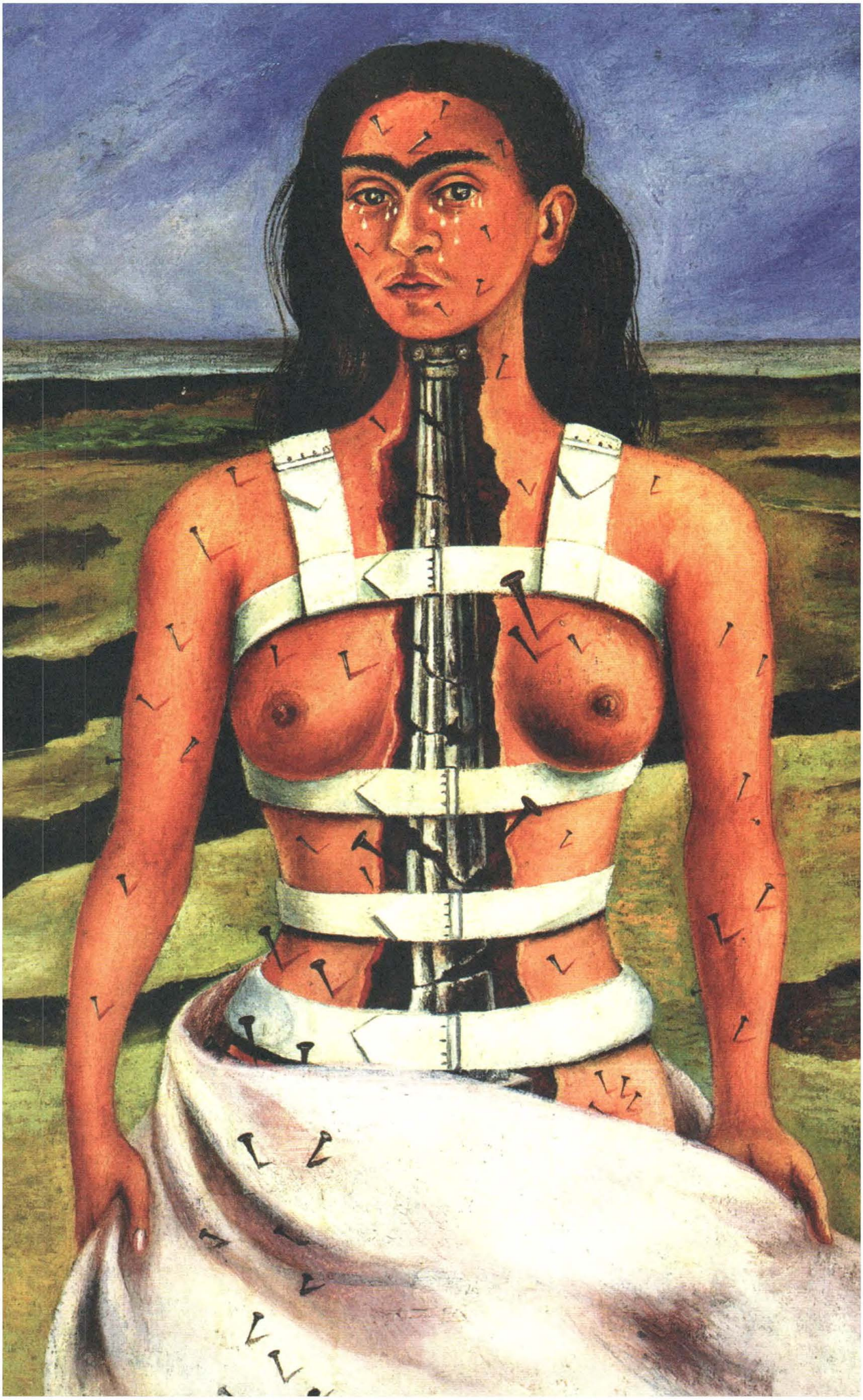
Frida'nın yalnızlığı giderek derinleşiyor, sanatının belirleyici unsuru hâline geliyordu. Yanında olup ona neşe veren hayvanların otoportrelere dahil edilişi de bu döneme denk gelmektedir. 1941 yılında yaptığı *Ben ve Papağanlarım* adlı eser buna örnek verilebilir.



1943 yılında yaptığı *Bir Tehuana Olarak Otoportre* adlı eserinde, tıpkı Diego'nun sevdiği gibi, geleneksel Meksika kıyafetleri içinde, bir *Tehuana* olarak çıkar karşımıza. Alnının ortasına Diego'nun suretini yerleştirirken mutsuzluğunun müsebbibini herkesin bilmesini ister gi-

bidir. 1946 yılında resmedilen *Yaralı Geyik*, Frida'nın hayat boyu çektiği acıların tuvale yansımasıdır. Ressam bu tabloda oklarla yaralanmış bir geyiktir. Kaçtığı yer her neresiyse orada da pek umut yok gibi. Ağaçlara ve toprağa bakın. Her şey oldukça kuru ve ölü. Tek bir umut filizi yeşermiyor artık Frida'nın bilinçaltında... Bu yaralardan kurtulamayacak ve ölümü de onların elinden olacak.

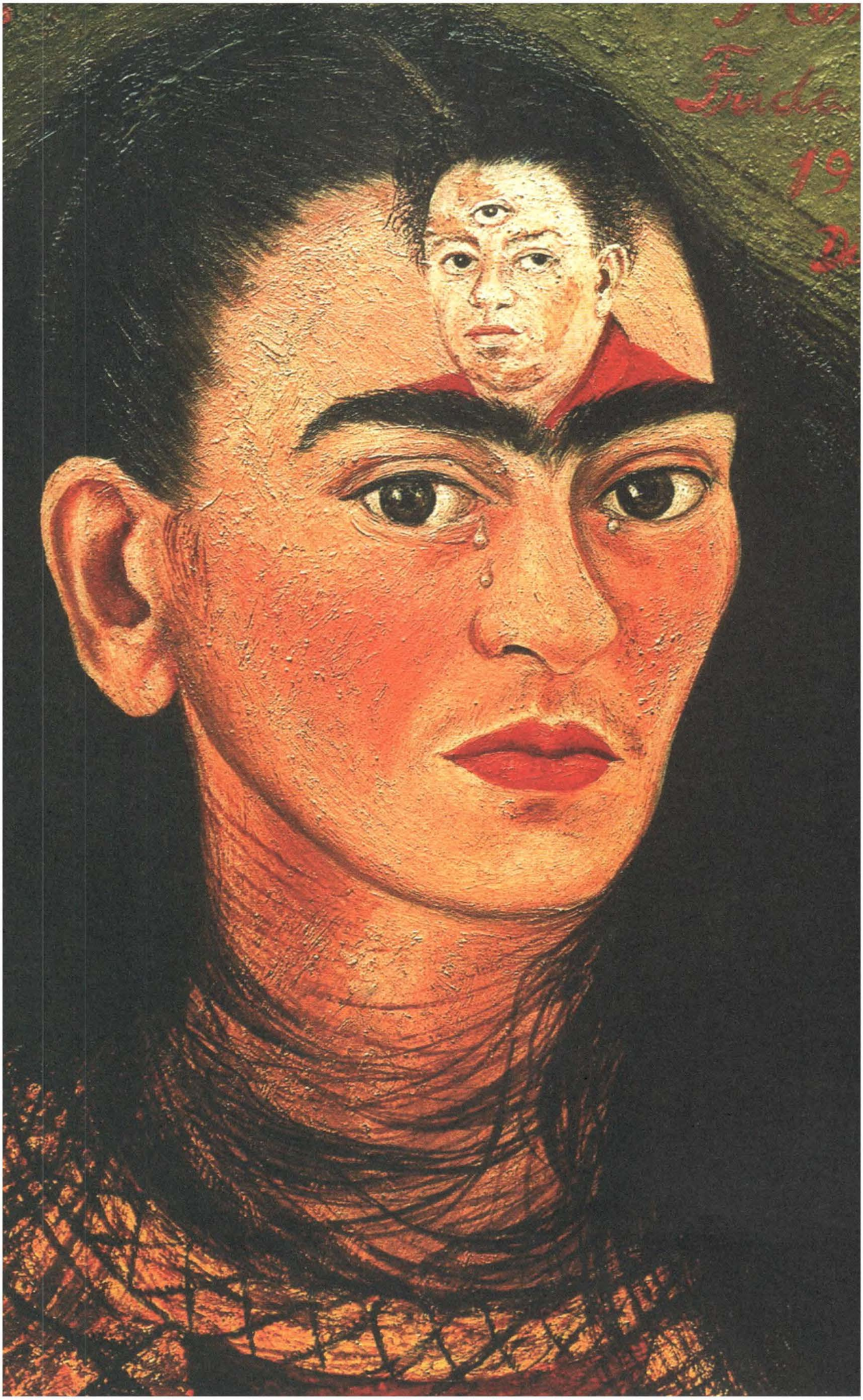
Peki, resmin arka planında gördüğümüz mavi deniz, kaçacak yer olmadığı düşüncesini mi güçlendiriyor, yoksa umudu mu temsil ediyor? Ben bu konuda kararsızım. Çoğu yorumda denizin umudu temsil ettiği söylenirken, aslında sonsuz boşluğun, kaçacak yer kalmayışının bir temsili de olabilir. Zaten bu yaralı geyik de denizle pek ilgilenmiyor. O tarafa bakmıyor bile. Gözlerini doğrudan bize dikmiş. Onun için suya girip yüzerek avcılardan kaçmak oldukça uzak bir ihtimal gibi görünüyor.



KIRIK SÜTUN (1944)

1944 yılında omurgasındaki ağrılar kötüleştiğinde, acılarını azaltması umuduyla çelik bir korse takmak zorunda kalmıştır. Aynı yıl resmettiği *Kırık Sütun*, Frida'yı ağlarken gördüğümüz nadir eserlerdendir. Artık dayanacak gücü kalmamıştır. Bir çölün ortasında yapayalnızdır. Omurgasını düzeltmeye, onu dik tutmaya yarayan çelik korsenin bedenine verdiği fiziksel acıyı, vücudunun her yerine saplanan çivilerle betimlemiştir.

Boynundan karnına uzanan yarıktan görünen, antik dönemlerden kalma bir sütun. Dik durmasını sağlayan sanatın sembolü... Ne var ki taşıyabileceğinden fazlasını yüklenen bu sütun da kırılıp dökülmeye yüz tutmuştur artık. Hiçbir resimde bu kadar çaresiz ve yalnız görmediğimiz Frida, ilerleyen yıllarda ölümü arzular hâle gelecektir.


Frida
19

DIEGO VE BEN (1949)

Geldik son resme... *Diego ve Ben.* Gözyaşları içindeki bu güzel yüz, zihninde yalnızca Diego olduğunu haykırırcasına karşımızda duruyor. Diego'nun alnındaki üçüncü göz ise onun başkalarına olan ilgisini sembolize ediyor. Her ne olursa olsun, Frida'nın Diego'ya aşktan da öte, hastalık düzeyinde bir tutkuyla bağlı olduğunu görmek son derece üzücü. Diego'nun çok sevdiği uzun saçlarını, kendini boğmak istermiş gibi boynuna dolaması ise ölüm düşüncesinin daima aklında olduğunu gösteriyor.

1950 yılında hastaneye yatırılan Frida, bir daha asla eski gücüne kavuşamayacağı o kötücül evredeydi artık. Diego Rivera hastanede bir an olsun yalnız bırakmadı onu. Ancak varlığı eski bir dosttan öte bir anlam taşımıyordu; artık kanıksamak gerekiyordu: Diego, Frida'nın hayalini kurduğu o büyük aşkı ona verebilecek kişi değildi.

1953 yılında durumu daha da kötüye gitti ve çocuk felci nedeniyle sakat kalan sağ bacağının kesilmesine karar verildi. İlk başta buna şiddetle karşı çıksa da kangrenin ciddiyetini anladığında durumu kabullendi. Öyle ki yakınlarına sürekli şunu söylemeye başlamıştı: "*Uçmak için kanatlarım varken ayaklara ne hacet?*"

1954 yılına gelindiğinde, günlüğüne yazdığı her satırda ölüm vardı. 27 Nisan'da bir kriz geçirdiğini de notlarından öğreniyoruz; "*Tam acılarımı boğabildiğime inanmışken yüzmeyi öğrendiler,*" diyen Frida, çektiklerine yenik düşüyordu. Kaybettiğini anlayan her çaresiz gibi o da umutlarını bundan sonrasına yöneltti: "*Umarım çıkış neşe ile doludur ve umarım bir daha asla dönmem.*" Bu cümle, aldığı son notlardan biridir.

13 Temmuz günü hayata veda etti Frida Kahlo. Sanatını hayatından yola çıkarak oluşturmuştu. Kısa süreliğine bir-iki deneme yapsa da asla bir sürrealist olmadı ve André Breton'un baskılarına rağmen sadece kendi gerçeğini resmettiğini söyledi. Evet, eserleri kendi gerçeğini, kendi hikâyesini, kendi devrimini, aşkını ve acısını yansıtıyordu. Daha küçücük bir çocukken acıyla yoğrulmaya başlamış, Diego'yu tanıdığında kötü olan her şeyin son bulduğuna inanmıştı. Ancak rüyanın kâbusa kesmesi uzun sürmedi. "*İki kaza geçirdim Diego, tren ve sen, en kötüsü sendin,*" sözlerini duyup da içi kavrulmayan var mıdır? Hele ki cümlenin devamını okuduğunuz zaman: "*Ama sevgilim, bir daha gelseydim dünyaya, yine seni severdim. Canlı canlı çürüyeceğimi bilerek!*"

Ne denir ki, aşk böyle bir şey işte...

Batı Resminde Aşk ve Bazı Küçük Felaketler

Online Seminer Kataloğu

(Tablolar ve QR Kodlar)

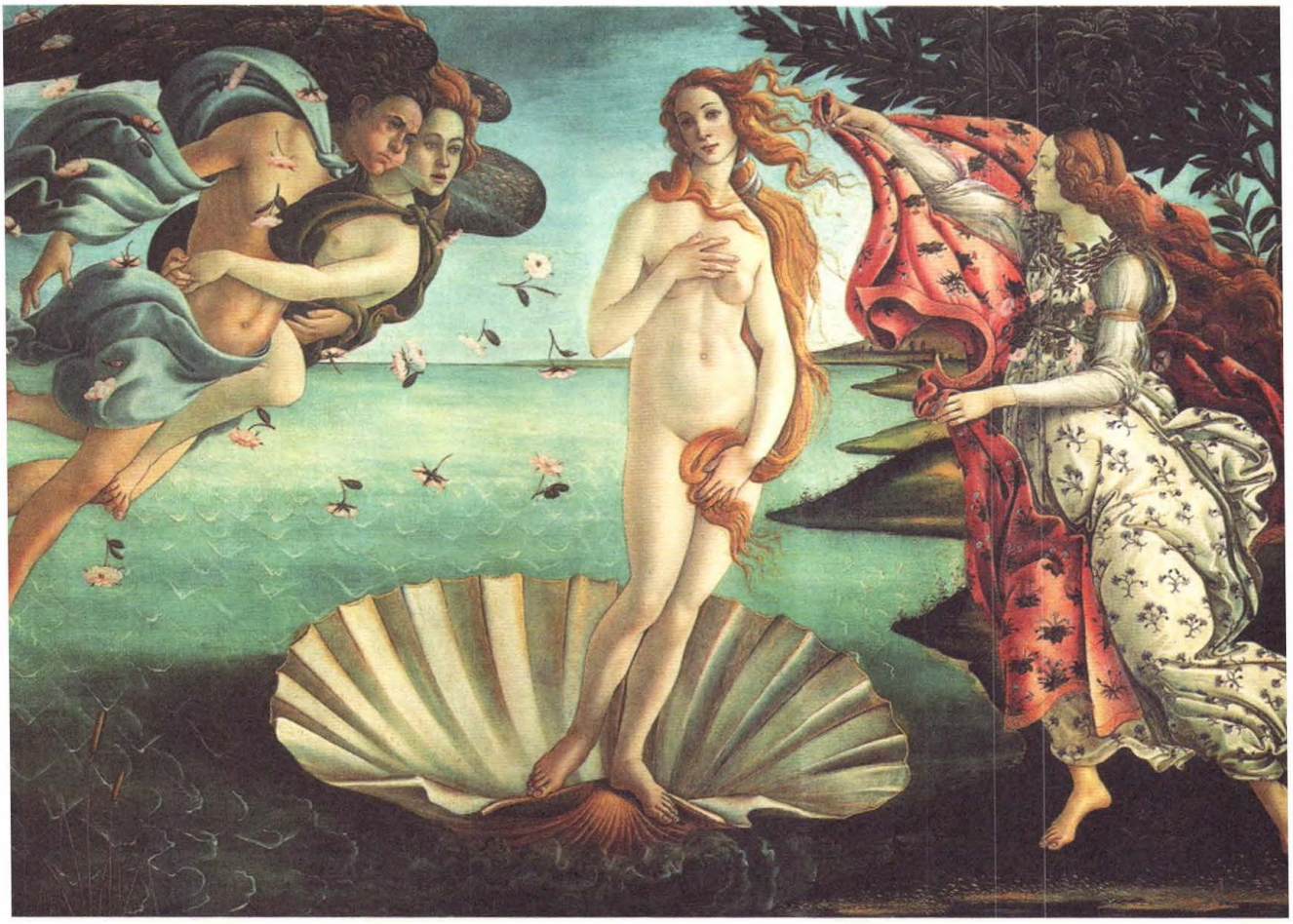
Van Gogh Filtrleşen Çiftler Bahçesi

Flörtleşen Çiftler Bahçesi (1887) Van Gogh

Azize Katerina'nın Gizemli Evliliği (1575) Paolo Veronese

Azize Katerina'nın Gizemli Evliliği

Galatea'nın Zaferi (1514) Raffaello



Venüs'ün Doğuşu (1485) Sandro Botticelli

Galetea'nın Zaferi ve Venüsün Doğuşu

Samson ve Delilah (1609) Peter Paul Rubens

Samson ve Delilah (1630) Anthony Van Dyck

SAMSON VE DELİLAH

Aşk deyince herkesin dinlemek istediği masal farklıdır, değil mi? Kimi mutlu sonların, yüzü gülen âşıkların peşindedir, kimi de hem cenneti görmek ister hem de cehennemi. Bu durum Batı resim sanatına adını yazdıran ressamlar için de farklı değildi; iyi ya da kötü, hepsinin anlatacak bir hikâyesi vardı. Bazıları ilahi aşkları anlattı, bazıları mitolojinin efsanevi âşıklarını. Birbirlerine tutkuyla bağlı çiftler gibi sadakate sırt çevirmişlerin suretleri de belirdi tuvallerde.

Celil Sadık, *Uygarlığın Ayak İzleri* serisinin üçüncü kitabında Batı resim sanatında aşk temasını irdelerken madalyonun iki yüzüne de bakma cesareti gösteriyor. "Resim sanatında aşkı konu eden bir kitapta ondan söz etmemeyi düşünemezdik," diyen Sadık, ilk iki bölümün ardından Avrupa'yı terk edip sıcak bir iklime göçerek Frida Kahlo'nun hayatıyla eserlerine değindiği son perdeye varıyor.
Kitapta anlatımına yer verilmeyen dört kült eser için kaydedilen ve QR kodlarıyla son sayfadaki yerini alan mini seminerler ise *Uygarlığın Ayak İzleri* serisinin sanata âşık okurlarına armağanımızdır.

Bu dünyadan gelip geçmiş bütün aşkların şerefine!

www.epsilonyayinevi.com
9 786051 738598
online alışveriş: kitap365.com
KDV'den muaftır.

THG 0893763 STI